
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Capdevila i Castells, Pol; Vilar, Gerard. La teoria de la recepció i de l'experiència
estètica en Hans-Robert Jauss. 2007. 173 p.

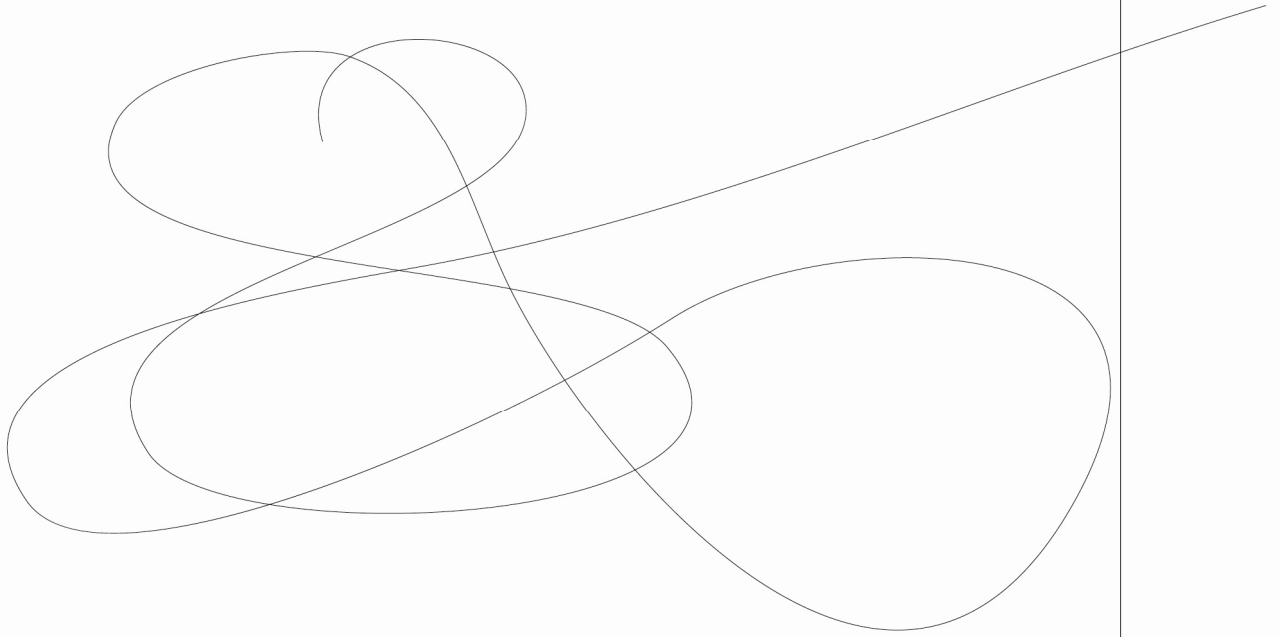
This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44523>

under the terms of the  license

TREBALL DE RECERCA

*La teoria de la recepció
i de l'experiència estètica
en Hans-Robert Jauss*

Pol Capdevila i Castells



Director: Dr. Gerard Vilar

Facultat de Filosofia i Lletres
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
2002 - 2003

Índex

Introducció	5
 1. L'estètica de la recepció en la postmodernitat	
1.1. L'Estètica de la recepció de Jauss i la seva circumstància	16
1.2. La recepció de la teoria de Jauss i les primeres modificacions	22
1.3. La necessitat d'una teoria de l'experiència estètica	25
1.4. Iser. L'experiència estètica del lector	27
1.5 L'expansió i el desenvolupament de l'estètica de la recepció	31
1.6 El caràcter multidisciplinari de l'estètica de la recepció: un nou paradigma?	36
1.7. Un nou paradigma científicohumanístic o una nova època?	39
1.8. La prehistòria de l'estètica de la recepció	43
1.9 La postmodernitat literària	48
 2. L'antecedent de la recepció: l'hermenèutica de Gadamer	
2.1. La comprensió: eix central de les ciències humanes	55
2.2. La consciència dels efectes de la història, la interpretació i l'aplicació	63
2.3. La impossibilitat d'una metodologia: el concepte del clàssic	69
2.4. El concepte de veritat i la dificultat d'una crítica històrica	71
2.5. De l'hermenèutica a la teoria de la recepció o la crítica del concepte de clàssic	75
2.6. De l'estètica de la recepció a l'experiència estètica	78

3. Definició i història de l'experiència estètica

3.1. Preliminars	82
3.2. Delimitació històrica de l'àmbit de l'experiència estètica	88
3.3. El gaudi com a fonament	91
3.4. Definició bàsica de l'experiència estètica	95
3.5. Els tres aspectes bàsics de l'experiència estètica: la <i>poiesi</i> , l' <i>aisthesi</i> i la <i>katharsi</i>	
3.5.1. La <i>poiesi</i> : l'aspecte productiu	101
3.5.2. L' <i>aisthesi</i> : l'aspecte receptiu	107
3.5.3. La <i>katharsi</i> : la funció comunicativa	115
3.6. Cap a una relectura de la <i>Crítica del Judici</i>	123

Annex: *La Kritik der Urteilskraft*: una recerca filosòfica de l'experiència estètica

1. Per què Kant?	126
2. El problema del coneixement	129
3. L'arrel del coneixement	132
4. El Judici de la finalitat i el Judici estètic	136
5. El judici de gust, principi de tot altre judici	144
6. El sentiment del sublim	148
7. Idees per continuar la relectura de la <i>Kritik der Urteilskraft</i>	151

Conclusió

153

Hans Robert Jauss: biografia acadèmica

161

Bibliografia de Hans Robert Jauss

162

Bibliografia general

170

OBRA D'ART

GAUDI



NOSALTRES

VERITAT

Introducció:

Partim d'un tòpic i d'un convenciment.

El tòpic: el problema d'una experiència a partir d'una obra d'art.

El convenciment: tota reflexió actual en l'àmbit de l'estètica gira entorn d'aquest tòpic, de caràcter pragmàtic. (El fet que algunes qüestions sobre estètica dibuixin òrbites llunyanes a aquest lloc comú i àdhuc es trobin afectades en la seva major part per camps gravitatoris d'altres problemes filosòfics fonamentals no ens persuadeix del contrari).

La investigació que endeguem amb aquest treball de recerca s'integra en l'àrea de l'estètica, parteix d'aquest lloc comú i ha decidit plantejar i intentar il·luminar algunes de les problemàtiques més importants que suggereix. Ho farem mitjançant l'obra de Hans Robert Jauss i dels seus antecedents filosòfics. Hans Robert Jauss (Göppingen, 1921-Constança, 1997) és conegut com un dels

fundadors de l'Estètica de la recepció i de l'Escola de Constança. S'emmarca dintre d'aquesta escola un grup d'investigadors que, encapçalats per Jauss i Wolfgang Iser, en la Universitat de Constança, desenvolupava les seves investigacions a l'entorn de la teoria de l'art i, més especialment, de la literatura.

Desplegar en l'obra d'aquest autor alemany i en el seu context teòric més proper les preguntes més importants que ens planteja el "tòpic estètic" del qual partim és el propòsit d'aquesta introducció. Intentem, abans, definir l'horitzó de sentit al qual es refereix la nostra preocupació inicial. Fem-ho de la manera més àmplia possible, car seria un mal començament el fet de deixar fora de la investigació, per causes ideològiques o prejudicials, qualsevol mena de reflexió estètica que pugui relacionar-se amb l'art. Tornem, doncs, al tòpic.

Entenem per "problema" una qüestió sobre una situació concreta que roman en la incertesa subjectiva i en la manca de consens intersubjectiu. Ambdós àmbits d'aquesta definició, difícilment delimitables, interessin en la nostra investigació, tot i que dedicarem més atenció a l'intersubjectiu, al NOSALTRES. Així doncs, amb "problema" expressem el dubte sobre si l'experiència a partir d'una obra d'art és, per explicar-la, actualment significativa tant per a mi com per a nosaltres.

I, què volem dir per "*experiència* a partir d'una obra d'art"? Intentem-la definir de tal manera que quedi fora de la nostra investigació el nombre més reduït possible de fenòmens estètics i artístics: l'estat psicofísic que es produeix en nosaltres davant un estímul concret (en aquest cas, l'obra d'art); això vol dir que hi incloem la vivència d'un GAUDI –o d'un desplaer–, l'explicitació d'una VERITAT –o falsedat– i l'actitud o conducta que un subjecte i, millor, NOSALTRES desenvolupem a partir del contacte amb l'obra d'art.

I, finalment, què entenem per OBRA D'ART? Estem lluny de voler imposar una definició a un fenomen per si indefinible; així doncs, obrim altre cop la resposta a l'àmbit més ampli del que siguem capaços: obra d'art és el discurs establert entre dos interlocutors, un dels quals, com a mínim, és humà; per diferenciar, provisionalment, l'obra d'art d'altres discursos, podríem avançar que és capaç d'ocasionar... una experiència? No: la problematització de l'experiència humana. Si entenem l'obra d'art com aquell discurs que qüestiona, problematitza, l'experiència humana, no és estrany que l'afirmació amb la qual comencem sigui

un dels tòpics més fermes de l'estètica; i tampoc no és estrany que l'obra d'art sigui indefinible. Amb tot, res de tot això no ha de quedar sense argumentar. Intentarem que el que ara acabem de definir prengui forma i pugui entendre's més clarament al llarg de tot aquest treball. Per això l'escrivim.

Plantegem de nou, doncs, el "tòpic estètic" en forma de les preguntes més bàsiques, i després les anirem ramificant segons els problemes que Jauss i companyia es plantegen. Què és una obra d'art, si tenim en compte l'experiència que origina tant en els seus creadors com en els seus receptors? Quins tipus d'experiència pot provocar? Són aquestes experiències intersubjectives? La resposta a aquestes preguntes haurà d'incloure una altra qüestió de caràcter epistemològic: és possible respondre, encara que sigui provisionalment, a aquestes preguntes amb un discurs més o menys racional? Que és com dir, podem fer filosofia de l'art? Serà aquest discurs definitiu?

Jauss va fer la seva aparició en el debat internacional d'estètica i teoria de la literatura a partir de 1967 amb una provocativa conferència, que va ser publicada l'any següent. Jauss s'hi proposava trobar una sortida a la història dintre de la teoria literària, raó per la qual el que, al cap i a la fi, estava aportant era una nova teoria literària: l'estètica de la recepció. La importància del principi de la recepció és, com veurem al capítol 1, la negació de la concepció tradicional de l'obra com a dipòsit d'un significat únic per a tothom. Altres investigadors de la Universitat de Constança treballaven en aquell moment en el concepte de recepció i van ajudar que l'estètica de la recepció creés un corpus d'obres poderós i que s'estengués ràpidament arreu d'Europa. Treballarem en el capítol 1 el context de l'estètica de la recepció: això no significa, per a un treball de recerca filosòfic, descriure només històricament la colonització internacional d'aquesta teoria, sinó sobretot desenvolupar les respostes a les preguntes que es plantejaven les seves figures cabdals. Formulem aquestes preguntes en relació amb les que suara nosaltres hem proposat.

Què és una obra d'art quan l'objecte en què es materialitza no conté en ell mateix un significat unívoc per a tothom? Veurem com els membres de l'Escola de Constança estan d'acord a desprendre el nom d'obra d'art de la cosa en concret (text, pintura, escultura, representació musical i teatral, edifici, etc.) i a aplicar aquest nom al diàleg entre el receptor i la cosa. D'aquesta concepció de l'art, en

direm desobjectualització i dessubstancialització del significat de l'obra d'art, la qual, per això, passa a dir-se més pròpiament objecte estètic. L'objecte estètic ja no conté la substància del significat perquè aquesta recau també i sobretot en el receptor (lector, espectador, oient, etc.). Però no ens capfiquem amb les definicions.

Així doncs, l'Estètica de la recepció estudia tant l'estructura concreta de l'objecte estètic com aquells factors dels receptors que condicionen una interpretació de l'obra d'art i no una altra. Per a Jauss, que treballa especialment des d'una perspectiva historicista de la literatura, la pregunta pot ser formulada de la següent manera: quins són els factors que condicionen que una obra d'art generi unes interpretacions en el passat diferents al significat que estableix la nostra època? Una de les motivacions d'aquesta pregunta és la d'explicar per què la literatura de masses és capaç de motivar més experiències en els lectors que la literatura clàssica quan, suposadament, és de menor qualitat. Veurem en el primer capítol –i no quedarà epistemològicament resolt fins al segon– que Jauss afirma que la tradició ha carregat sobre la literatura clàssica una sèrie de significats que ja no afecten la vida del lector i, per això, el que cal és desenvolupar un mètode que desprengui de l'obra aquelles interpretacions anacròniques per tal de trobar-ne d'altres que li puguin interessar.

Repassem com altres membres de l'Escola de Constança treballen en la mateixa direcció, però amb plantejaments lleugerament diferents. Iser estudia la recepció des de la perspectiva individual i subjectiva del receptor: quins són els factors i les experiències personals que donen sentit a una obra? Hans Ulrich Gumbrecht treballa la relació entre els codis de l'obra i els dels receptors que, en la fusió de tots dos, generen el discurs literari. De Karlheinz Stierle ens interessarà l'estudi semiològic entre ficció i realitat, és a dir, les relacions que mantenen l'una i l'altra perquè sigui possible que el codi d'un text de ficció –que no fa referència a la realitat– comuniqui als receptors coneixements i valors sobre la realitat. Aquests aspectes ens interessaran també per reconèixer millor les fonts de l'evolució del pensament de Jauss.

Les relacions entre realitat i ficció, que en l'Escola de Constança, especialment Jauss, anomenen “aspecte comunicatiu de l'obra”, són de gran transcendència. Si ho relacionem amb la nostra pregunta “Quin tipus

d'experiències pot provocar una obra d'art?", entendrem la raó. Per a Jauss, l'art no és solament capaç de reflectir la realitat, és sobretot capaç d'obrir al receptor nous sentits, àmbits que fins llavors no coneixia. I si comprenem que els sentits descoberts són de tal manera que afecten la vida dels receptors, es pot deduir que l'art afecta la vida social i, per tant, influeix sobre el desenvolupament històric. Això ho veurem en el capítol 1, però el que més ens interessa d'això és el següent: l'art prefigura noves maneres d'entendre el món i, en conseqüència, és un dels primers, si no el primer, símptoma de noves èpoques. Per això, una teoria de l'art exigent amb si mateixa hauria de ser capaç de detectar aquests símptomes i de formar part també de l'avantguarda dels temps. Tot seguit es veurà on volem anar a parar.

En els primers anys del sorgiment de l'Estètica de la recepció, al llarg dels setanta, Jauss i altres teòrics van plantejar la possibilitat que aquesta teoria proposés un canvi de perspectiva tan rotund en les ciències humanes, que acabés significant un canvi de paradigma científic (en el sentit de Kuhn). Tanmateix, al llarg dels vuitanta, quan va sorgir un debat entorn de fenòmens socials, científics, filosòfics, etc., de caràcter diferent dels propis de l'època moderna, va prendre força una nova idea: s'estava produint un canvi d'època. L'Estètica de la recepció, que havia volgut estar a l'altura de les noves propostes artístiques i que s'havia desmarcat radicalment de teories fins llavors vigents, va ser una de les defensores d'aquest canvi. Jauss, com a pensador i historiador, també. En forma de pregunta, doncs, l'Estètica de la recepció es planteja: és el concepte de la recepció una de les claus per entendre, almenys en tot el que fa referència a l'estètica, una nova època? I, en conseqüència, és l'estètica de la recepció un nou discurs racional propi d'una experiència estètica inèdita i que ha generat noves perspectives metodològiques?

Aquesta pregunta està inclosa en una altra de caràcter més general: és la postmodernitat una nova època? O, millor dit, és la postmodernitat una època objectiva? Aquesta no és una qüestió sobre la qual estiguem en condicions de respondre. Tanmateix, per la circumstància que envolta l'Estètica de la recepció i pels debats teòrics que totes dues susciten, hem cregut molt adient relacionar el desenvolupament d'aquesta teoria amb la postmodernitat.

Un treball de recerca com aquest no s'ha pogut permetre descriure detalladament les característiques que s'atorguen habitualment a aquesta presumpta postmodernitat. Queda pendent per a un treball de major envergadura, com la tesi doctoral. Avancem, però, de manera esquemàtica, alguns dels canvis que Jauss, com a filòsof i historiador de la literatura, creu reconèixer en aquesta nova època tot just esbossada (ho traiem del Pròleg a Jauss, 1989c, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*). En ell, com és natural, destaquen els criteris estètics (ja hem dit que aquests poden avançar-se a molts d'altres):

“el canvi des de l'experiment esotèric d'un món ascètic a l'afirmació exotèrica de l'experiència sensible i el gaudi comprensiu, l'excés satíric i la comicitat subversiva; el canvi des de la proclamada mort del subjecte modern a l'experiència de l'ampliació de la consciència; l'abandonament d'una obra d'art autònoma i d'una poètica autoreferencial a favor d'una obertura de les arts en un món altament industrialitzat i els seus nous mitjans; la lliure disposició de les cultures passades (“intertextualitat”); l'extensió de l'interès estètic a la recepció i l'efecte; i, no en darrer terme, una barreja despreocupada de l'alta cultura i la cultura de masses que aprofita la ficció, l'imaginari i el fantàstic com a mitjà de comunicació, davant el flux informatiu del món tecnificat” (p. 17).

Unes quantes pàgines abans d'aquest fragment, per cert, havia nomenat la situació sobre la globalització econòmica i política, així com el relativisme. Serveixi això com a primera aproximació a la postmodernitat. Especialment al llarg del primer capítol, però també una mica en el segon, anirem posant en relleu aquestes i altres característiques que, sorgides dels plantejaments de l'Estètica de la recepció, han estat adoptades en àmbits més amplis pels defensors d'aquesta presumpta època que l'art ha prefigurat.

El problema sobre l'art com a preformador de noves experiències que es consoliden a la llarga com a noves èpoques planteja a Jauss, com a historiador, un problema metodològic. Quin és el discurs que pot donar raó històrica a aquesta manera d'entendre l'art? En la manera de treballar de Jauss, veurem que la història ja no es pot entendre com un relat estructurat cronològicament des del passat cap al present, atès que falsejaria el nostre procés de comprensió històric.

Jauss, com molts altres historiadors contemporanis deixebles de Benjamin i de l'hermenèutica, adopta un mètode historiogràfic diferent. Un mètode que només podrà fer explícit el significat d'aquells esdeveniments del passat que afecten el present quan aquest els ha desenvolupat de manera clara i palesa. Això significa que els diversos recorreguts històrics que exposarem en aquest treball, en lloc de poder-se expressar millor en un conjunt unificat, com voldria fer una història general de l'estètica i l'art, només s'entendran mitjançant els contrastos que els recorreguts històrics precedents ens hauran ajudat a comprendre. La història, doncs, s'estructura ara mitjançant un relat que va amunt i avall en el temps, comprénent uns esdeveniments sota la llum d'altres de posteriors i de precedents. No forma part d'aquest treball entrar en qüestions de filosofia de la història, però hem posat en relleu aquesta qüestió perquè desitjaríem prevenir que si les exposicions històriques no mantenen el transcurs natural del temps és perquè intentem respectar la història tal com l'entenem, que és com Jauss ens ha ensenyat a entendre-la.

Una nova qüestió, cabdal per al nostre treball, se'ns tira al damunt. No estem pressuposant que podem comprendre el passat? Com podem comprendre quelcom que aparentment ja no és? I, de fet, quan parlàvem de la comprensió actualitzada que Jauss intenta establir sobre la literatura clàssica, per què no ens hem preguntat si és possible una comprensió d'allò que pertany a altres èpoques pretèrites? Certament, la resposta a aquesta pregunta és transcendental per a la supervivència de totes les ciències humanes i, encara més, és la condició de possibilitat de l'Estètica de la recepció. Per això, dediquem a aquesta qüestió tot el capítol 2, enfocat des del rehabilitament de la comprensió històrica que va portar a terme Hans-Georg Gadamer. L'elecció d'aquest autor, que s'ocupa del tema en la seva obra més important, *Wahrheit und Methode*, no respon exclusivament a la seva admirable capacitat especulativa, sinó que també respon al fet que va ser mestre de Jauss i reconegut per aquest com absolutament indispensable per al naixement de la seva teoria. Així doncs, el fonament pròpiament filosòfic de l'Estètica de la recepció, i les desavinences essencials aquesta i l'hermenèutica, tot això ho analitzarem en el capítol 2 sense l'ajut de la bibliografia secundària, atès que no sembla haver estat fins ara analitzat per altres autors.

La pregunta sobre la comprensió dels textos clàssics remet Gadamer a plantejaments fonamentals: quina és la comprensió pròpia de les ciències humanes? Com el nom d'aquestes "ciències" indica, Gadamer es remet a un plantejament més fonamental encara: quina és la comprensió pròpia de l'home? La resposta a aquesta pregunta, duta a terme des de Heidegger i Gadamer, ha d'aportar el fonament filosòfic bàsic a l'Estètica de la recepció i al seu interès per explicar que l'art, tant del passat com del present, pot transmetre una veritat fins llavors desconeguda al seu receptor. La disquisició servirà per explicar com l'Estètica de la recepció es va atrevir a resoldre un problema inicialment paradoxal: si la veritat que un text antic transmet als lectors actuals forma part d'una tradició a la qual els lectors també pertanyen, com ha de ser possible trobar-hi significats nous i diferents que no siguin un mer caprici del receptor, sinó que hi estiguin inclosos potencialment o implícita en la seva estructura? La recuperació de la tradició, davant el trencament propi de la modernitat, i del concepte de clàssic, són els fils conductors d'aquest segon capítol; la valoració contrària d'aquests dos elements que en fa l'hermenèutica gadameriana i l'Estètica de la recepció són, alhora, els punts de discussió entre elles.

Quan haguem superat aquesta paradoxa, haurem de plantejar-nos, finalment, un nou tipus de preguntes. Jauss, en el que podríem qualificar d'un segon impuls en la seva carrera teòrica, va haver d'afrontar-les. En els capítols 1 i 2, plantegem les relacions entre VERITAT, OBRA D'ART i NOSALTRES, és a dir, plantegem com és possible la comprensió d'un sentit de l'obra vàlid en nosaltres o, expressat lacònicament, la funció social de l'art. I, tanmateix, ens adonem que aquest plantejament no diferencia específicament l'objecte estètic d'un altre objecte comunicatiu. Per dir-ho planerament, no diferencia entre un tractat sociològic i una novel·la. La qüestió és interessant, perquè un tractat sociològic prou crític ens pot donar a conèixer les normes de conducta habituals en un col·lectiu i la ideologia que les sustenta. D'aquesta manera, pot intentar modificar la nostra ideologia i, consegüentment, el nostre comportament. Però, què és el que fa que una novel·la, que inicialment conté personatges irreals, també sigui capaç d'exercir aquesta funció entre moltes altres? Quina és, en aquest context, la diferència específica de l'art? Veurem en el capítol 3 que Jauss desenvolupa aquesta qüestió a partir de l'anàlisi de l'experiència estètica i troba que, si no fos

pel GAUDI que li és inherent –en les seves diverses cares–, no tindriem cap motiu per endinsar-nos, artistes i receptors, en un món de ficció.

El fet que moltes expressions artístiques al segle XX no solament s'hagin desinteressat pel gaudi estètic, sinó que fins i tot l'hagin intentat negar, procurarà d'explicar-se també com una forma complexa i crítica, però no com un contra-exemple, de la teoria del gaudi estètic. En aquest punt, veurem com la teoria de Jauss també és interessant perquè intenta establir un pont entre art autònom i art preautònom.

Però, com s'ha de comparar un art que està dominat per una sèrie d'influències externes, com pot ser la religiosa, amb un art autònom, que cerca el seu fonament en la lliure creació i recepció? Com és possible reunir en una mateixa teoria manifestacions artístiques tan diverses i que exerceixen funcions tan diferents? Precisament, veurem en el capítol 3 com Jauss aconsegueix relatar diversos recorreguts històrics que, prenent com a fil conductor el gaudi estètic, expliquen la unitat primària de l'experiència estètica i el seu desplegament en un gran nombre de funcions diferents, col·locant així el pont entre un art preautònom i un d'autònom. El gaudi estètic serà el punt de trobada de funcions com ara el reconeixement d'un sentit i el d'una veritat –dels quals ja hem parlat–, però també com l'efecte catàrtic propi de la tragèdia, l'agitació de les passions –enaltit per l'art romàntic–, la identificació amb personatges i el distanciament de rols, la curiositat per la simple forma –bella– de l'objecte, la recuperació d'un record reprimat i la idealització del passat. Si ampliem el concepte de funció a tots aquests i altres àmbits de l'experiència estètica, no tindrem el problema de les teories funcionalistes que, en limitar el seu concepte de funció a una de concreta, no poden donar raó més que d'algunes poques expressions artístiques.

Però, quin discurs pot ser capaç d'unificar totes aquestes funcions en una, la del gaudi estètic? Jauss primer haurà de formular una teoria fenomenològica que, fonamentant la construcció de l'objecte estètic, aconsegueixi explicar el plaer que rebem a través d'aquest acte. Com es construeix l'objecte estètic i quines conseqüències té això? En el punt 3.4, veurem com Jauss s'endinsarà en la ment humana i analitzarà l'ús que fa la imaginació productiva de les dades sensibles per a la producció d'una ficció i com aquest acte produeix una satisfacció. Llavors, desenvoluparà aquesta qüestió en els tres àmbits principals de la praxi estètica: el

productiu (subjecte creador), el receptiu (subjecte contemplador) i el comunicatiu (intersubjectiu). Finalment, les històries de cadascun d'aquests tres aspectes de l'experiència estètica provaran el seu sentit i donaran raó del seu estat actual.

Tots aquests temes, els desenvoluparem principalment a través de l'obra *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. La pràctica inexistència de referències bibliogràfiques que l'estudiïn, sembla indicar que aquesta és una obra poc llegida en el nostre entorn acadèmic. No hem trobat cap altre text que analitzi explícitament alguns fragments d'aquesta obra, excepte tres tesis doctorals en tota la base de dades del Ministerio de Deportes, (Cultura y Educación), de les quals hem pogut consultar la que citem en la bibliografia (R. Vargas). Per això, i perquè no és una obra la complexitat de la qual requereixi altres suports bibliogràfics, l'abordem des d'una lectura personal i des d'altres treballs previs de Jauss.

En conclusió, cal que considerem la teoria de l'experiència estètica plaent de Jauss com el complement necessari i la condició de possibilitat de l'Estètica de la recepció. Res de menys important per al nostre treball. Amb tot, la insatisfacció pel rigor d'aquesta teoria es farà palesa amb una anàlisi una mica rigorosa, que contempla més les llacunes que les possibles incoherències o errors; per això, més que esmenes, ens interessarà complementar la seva teoria amb una de més profunda. Intentarem, doncs, buscar una teoria de l'experiència estètica que porti els fonaments necessaris per a la de Jauss i que alhora ens ajudi a entendre-la millor. En el darrer apartat del capítol 3 (3.7), ens preguntarem quines són algunes d'aquelles llacunes filosòfiques. En el primer punt del capítol següent –que presentem com a Annex 1– exposarem els motius de l'elecció de Kant.

L'interessant de Kant és que en la *Crítica del Judici* recorre el camí des dels judicis de gust –el seu punt de partida–, passant per l'experiència que aquests expressen, fins a tot aquell àmbit transcendent que és necessari per a poder tenir tals experiències i emetre tals judicis. Així doncs, el poder analític de Kant ens permetrà cobrir un àmbit vastíssim. Algunes de les preguntes que sorgiran són: què tenen en comú el judici sobre la bellesa d'un paisatge i el judici que expressa l'enriquiment moral mitjançant l'assistència a una òpera? Quin és el paper de les facultats humanes de coneixement perquè entenguem que ambdós fenòmens estan dintre l'àmbit de l'estètica? Ja hem vist que en la teoria de Jauss la facultat de la imaginació és cabdal; també ho és en Kant, però aquest sistematitza en el detall la

relació d'aquesta amb les altres facultats. Entendre la complexa estructura que totes elles conformen podrà posar en relació el judici estètic amb altres tipus de judicis, com el del coneixement científic i el moral. I no solament això, s'argumentarà que el judici estètic posa la condició i és el llindar cap a aquests altres tipus de coneixement, així com també cap a la possibilitat de la comunicació intersubjectiva. I, per tant, podrem entendre això, al principi del segle XXI, sense incloure-hi la possibilitat de la imaginació de convertir les dades de la sensibilitat en objectes lingüístics?

Per tot això, fins que no arribem al capítol de Kant, no hauréu aportat la base necessària tant a la teoria de l'experiència estètica com a l'estètica de la recepció de Jauss. El problema serà, però, que un treball de recerca difícilment, amb tot el contingut que ja hem avançat, podrà incloure un tractament mínimament rigorós de la tercera crítica kantiana. Intentem, això sí, portar-lo a terme en la relació amb la possibilitat d'emetre judicis en general i amb la d'emetre judicis estètics de gust, que és el fonament filosòfic últim que, ara per ara, ens interessa trobar. El recorregut de tornada des de les profunditats obscures del pensament fins a la praxi estètica, només podrà ser estudiat breument en algun aspecte –com a partir de l'anàlisi del sentiment del sublim– i esbossat per a una futura investigació. Per aquesta raó, l'incloem com un apèndix i no com un capítol més.

1. L'estètica de la recepció en la postmodernitat

1.1. L'Estètica de la recepció de Jauss i la seva circumstància

Quan Hans Robert Jauss va llegir la seva lliçó inaugural el 13 d'abril de 1967 a la seva universitat d'acollida era encara massa d'hora perquè, tant ell com els col·legues amb qui estava formant en aquells anys el grup d'investigadors de l'Escola de Constança, es fessin càrrec de l'inici d'una nova època que ajudaven a configurar amb les seves propostes teòriques i heurístiques. La conferència es va publicar com a “Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?” [1970a, “La historia de la literatura como provocación”], i en ella reivindicava una nova perspectiva i una nova metodologia pels estudis sobre literatura. El conjunt d'iniciatives que van donar cos a la teoria de la recepció, com hem pogut comprendre només retrospectivament –ja a mitjan anys 80– no solament responia a una nova necessitat social i acadèmica d'entendre la literatura i la seva història, sinó que també era un dels símptomes d'una nova manera d'entendre l'art i, si no és molt generalitzar, d'entendre el món: la postmodernitat.

Establir una relació entre el desenvolupament de l'estètica de la recepció i la postmodernitat no és en absolut gratuït si es vol entendre d'una manera global l'esperit que posseeix totes dues des dels seus començaments. Aquesta idea no es veu pertorbada pel fet que s'hagi qüestionat i es qüestioni el caràcter de nova època de la postmodernitat; ni tampoc pel fet que es qüestioni la possibilitat d'un canvi de paradigma científic en les ciències humanes a partir de l'aparició i de l'extensió de la teoria de la recepció. Sigui quina sigui la resposta a aquests debats, sobre els quals ja prendrem partit en el seu moment, no redueix l'estreta relació entre els supòsits i pressupòsits de l'Estètica de la recepció, que tants canvis han comportat en els estudis literaris, i la nova actitud, sorgida a partir de la dècada de 1950, cap a la producció i recepció de l'art anomenada, no sense controvèrsia, postmoderna. En les pàgines següents contextualitzarem les primeres idees de Jauss en la situació acadèmica i intel·lectual alemanya i contrastant-les alhora amb algunes idees dels altres investigadors de l'Escola de

Constança o l'Estètica de la recepció.¹ A mesura que avancem, trobarem arguments per respondre a la qüestió sobre la relació històrica entre la postmodernitat i l'Estètica de la recepció. Retrocedim, ara ja, a aquells anys històrics.

Com explica H. U. Gumbrecht (1971a: 17-19), la crítica artística alemanya dels anys cinquanta, en resposta a la politització del Tercer Reich, per una banda, s'havia desvinculat ella mateixa de l'estudi metodològic i, per una altra banda, havia desvinculat l'art de la societat, defensant així de nou l'ideal d'autonomia artístic. En la dècada següent, però, van sorgir nous interessos acadèmics i socials que es van manifestar, en la seva forma més evident, en les reivindicacions estudiantils. Els estudiants alemanys tenien altres expectatives pel que fa als estudis d'humanitats, gràcies en bona part al redescobriments de la teoria marxista i l'escola de Frankfurt a les universitats occidentals. Van ocupar les aules i les biblioteques en protesta contra els estudis convencionals, que sustentaven l'ideal burgès de ciències humanes, i que, mancats de rigor i metodologia, mantenien un cànon tan consagrat com obsolet.

En aquesta atmosfera crítica i de renovació, la principal provocació de la lliçó inaugural de Jauss a la Universitat de Constança, com ell mateix va explicar posteriorment (Jauss, 1975a: 59), va prendre la forma paradoxal d'una apologia de la història de la literatura i de la seva relació amb la societat. Fins llavors, les històries ortodoxes de l'art i la literatura havien donat massa importància al paper de l'autor i l'obra, convertint-se en explicacions històriques d'obres i autors individuals, sense tenir realment en compte el paper del tercer element del triangle artístic, el lector, oient o observador –a partir d'ara, receptor. Tals històries no assumien, segons Jauss, que l'esdevenir de les arts és un procés temporal de relacions en el qual el públic té un paper fonamental, ja que és la condició de possibilitat del mateix procés històric: és la seva experiència que gaudeix i jutja l'obra, la manté en una tradició o l'oblida. És l'experiència del públic –també els

¹ L'Escola de Constança és el nom que es van atribuir el grup d'investigadors, heterogeni i variable, de les disciplines humanístiques de la Universitat de Constança que tenien en comú, dintre de cada perspectiva pròpia, l'estudi de la recepció. Utilitzaré *Estètica de la recepció* (en majúscula) específicament com la “perspectiva teòrica adoptada en cadascun dels seus àmbits pels components de l'Escola de Constança” i *estètica de la recepció* (en minúscula) com la perspectiva adoptada en un àmbit geogràfic més ampli i des d'altres disciplines humanístiques.

autors són primer de tot lectors— que dóna sentit a una obra en un context concret. Jauss defensava aquesta idea contra la concepció dominant del sentit immutable, ahistòric del text que havia buscat la crítica estrictament immanent de les obres, com si aquestes haguessin estat pensades només per a ella (Jauss, 1975a: 60; i Gumbrecht, 1971a: 17-19). Incloure la perspectiva de l'observador en l'estudi de l'objecte era l'exigència que Dilthey a la fi del XIX havia reclamat com a part de la metodologia pròpia de les ciències humanes, però que, paradoxalment, només algunes de les disciplines de les ciències naturals havien assumit al llarg de la primera meitat del segle XX (encara que molts dels científics no ho reconeguin explícitament). També els estudiants alemanys i altres sectors intel·lectuals sentien la necessitat d'unes ciències humanes més implicades i a partir dels anys seixanta va començar a adoptar-se una metodologia més pragmàtica en disciplines com la sociologia, l'antropologia, la historiografia i, com en el cas que ens ocupa, la teoria i història de l'art (i la literatura).

Resumim ara els punts de la teoria literària de Jauss en relació amb altres teories literàries. Ell argumentava que s'ha de deixar de buscar el significat d'una obra en allò que significava per a la tradició que la va mantenir, per anar-lo a trobar en la recepció actual per part d'un públic actual. Per això, en lloc de basar la seva proposta en un abandonament de la perspectiva historicista de les arts en defensa de les tendències estructuralistes o formalistes, o comparatistes de moda en aquell moment, la va dirigir cap a “un aprofundiment del coneixement d'aquella historicitat que és pròpia de l'art i caracteritza la seva comprensió” (Jauss: 1975a, 60). De fet, la línia oberta per Jauss va tenir la virtut de saber compaginar principis bàsics del formalisme amb una recuperació de la història.

El formalisme pensa el llenguatge poètic en oposició al llenguatge pràctic. Si es contempla, doncs, el llenguatge poètic separatament, es pot estudiar cada obra segons la seva aportació lingüística o, en un sentit més general, formal dintre del sistema de les obres literàries. Una ampliació d'aquesta metodologia fa que el formalisme pensi el sistema literari com una evolució històrica de subsistemes. En una època domina una forma literària específica, que troba oposició en una o més obres que generen una forma diferent de literatura. Aquesta forma es va estenent fins a ser majoritària i passa a considerar-se com el punt culminant de la literatura en una època, és a dir, passa a ser canonitzada (Jauss, 1970b: 155-6). D'aquesta

manera, el formalisme inclou una perspectiva històrica, la de la innovació de les obres dintre del sistema literari històric, però es manté al marge de la història general. L'aprofundiment del coneixement de la historicitat de la literatura que defensava Jauss en la lliçó inaugural ha de permetre conèixer la relació entre la història de la literatura i la història general. La teoria de la recepció de Jauss, amb la utilització del concepte d'*horitzó d'expectatives*, intenta construir el pont entre les dues històries, és a dir, recuperar la funció social o comunicativa de l'art. Intenta, doncs, conèixer les repercussions de la literatura sobre els seus lectors.

L'horitzó d'expectatives es defineix com el conjunt d'idees preconcebudes del públic que influeixen en la recepció d'una obra, com pot ser-ho, per exemple, la seva concepció dels gèneres literaris. Si es consideren les expectatives d'un públic com a possibles preguntes (i requeriments) que es plantegen a una obra, llavors, la reconstrucció d'aquest horitzó d'expectatives significa poder determinar la resposta que l'obra va proposar en el seu moment d'aparició. L'horitzó d'expectatives també és compartit per l'autor i, per tant, ajuda a conèixer els motius de la producció de l'obra.

Així doncs, l'anàlisi històrica ens permetrà conèixer millor la influència del context social que va estimular la producció d'una obra i alhora les respostes que aquesta volia oferir-li. Es poden valorar les obres segons el grau en què intenten mantenir les normes literàries del seu moment o satisfer les expectatives del públic que les ha de rebre. Quan un autor es nega a satisfer les expectatives del seu públic o a seguir les normes literàries de la seva època, estableix el que Jauss anomena "distància estètica", que mesura el valor emancipador de l'obra. Aquesta distància entre expectatives socials i respostes de l'obra (que no és objectiva, sinó que s'estableix des de la perspectiva de l'interpret actual) permet establir un doble sentit per a l'obra: per una banda, la conservació o renovació de les normes literàries i, per l'altra, la conservació o renovació de l'horitzó d'expectatives històric, és a dir, l'efecte social de l'obra en la seva època, tant si va assolir l'èxit o si va provocar una actitud de rebuig. Així doncs, Jauss, per una banda, adapta un principi formalista i, per l'altra, un de la sociologia.

Si s'aplica aquesta anàlisi històrica al conjunt de recepcions que una obra ha tingut al llarg de la història, s'obté llavors la història de la recepció d'una obra. Això permet conèixer com la distància estètica d'una obra, la seva primera

voluntat de negar o afirmar un conjunt d'expectatives, ha estat assumit o canviat al llarg del temps. El major interès d'aquesta història de la recepció de les obres és que permet conèixer, doncs, com es pot haver canonitzat una interpretació o una altra, redescobrir la capacitat de resposta d'una obra i, per tant, saber fins a quin punt ofereix respostes a l'actualitat.

Com que aquesta història de la recepció literària està condicionada pel moment històric de l'interpret, llavors, hauria d'escriure's en cada generació. Això darrer, però, més que un problema és una de les virtuts de la teoria de Jauss, ja que reconeix els condicionaments que determinen el moment històric des del qual es jutja una obra i descarta l'autoritat de les lectures antigues. És a dir, l'Estètica de la recepció posa en qüestió el cànon d'obres establert i es proposa com una metodologia per renovar-lo amb aquelles obres que puguin donar respostes als lectors actuals (Jauss, 1975a: 59 i Rothe, 1978: 18).

Tanmateix, les dificultats d'escriure una història de la recepció són força evidents. El major obstacle per a portar a terme una història de la literatura basada en la recepció per part del públic de cada època és la manca de documents que es tenen de les interpretacions de les obres, problema que s'agreuja a mesura que l'aparició d'una obra es remunta enrere en el temps i també a mesura que és el resultat de tradicions orals precedents. Com es pot conèixer la primera recepció de l'*Odissea* i de les tradicions orals que la van prefigurar? Certament, no solament la manca de fonts dificulta el projecte, també ho fa la seva envergadura, ja que no es tracta d'historiar cada obra en el seu moment d'aparició, sinó en cada moment de recepció, i això eleva quasi a l'infinit la recerca historiogràfica. La bibliografia secundària (A. Rothe, 1978; R. Gnutzmann, 1994; M. Iglesias, 1994) no es cansa de repetir que la història de la recepció literària encara no ha estat escrita, com si això fos un símptoma de la seva impossibilitat, però potser en art es poden trobar projectes anàlegs –de menor complexitat– al proposat per Jauss, com moltes de les obres d'E. H. Gombrich que, ja a la fi dels 50, analitzava les obres d'art des dels problemes que cadascuna d'elles es planteja resoldre.

Amb tot, Jauss deu assumir part d'aquesta crítica. Si bé és possible reconstruir el recorregut històric de la recepció d'algunes obres, i així ho fa, per exemple, en l'article "Racines und Goethes Iphigenie." [1973b, "La Ifigènia de Goethe i la de Racine"], deu reconèixer que fer-ho per a totes és una tasca només

assolible parcialment i a llarg termini. Per això, proposa com a estudi preliminar a la història completa de la recepció, l'anàlisi dels llinars d'època que estableixen noves normes literàries per a la producció artística. El *llindar d'època*, el defineix Jauss com un període de temps en què sorgeixen un conjunt de fenòmens estètics, socials i científics i acadèmics que intenten donar resposta a les expectatives creades per un eixamplament previ de l'horitzó d'experiència possible. D'aquesta manera, el llinar d'època, com bé expressa la paraula, és una etapa de transició en la qual coexisteixen els fenòmens culturals que defineixen una època anterior però també els que definiran la posterior. Cal tenir en compte que un llinar d'època no solament significa un abans i un després per a la producció de l'art, sinó també, com veurem més detalladament en el capítol 3, un canvi en la seva recepció, és a dir, un canvi en l'estructura fonamental de l'experiència estètica.

Això darrer ens permet fer explícita una conseqüència que Jauss no sembla acabar mai de concretar, però que a nosaltres ens ha d'interessar ara especialment. Segons Jauss, com ja he explicat, és possible establir les característiques d'unes obres que les separen del seu entorn i que porten més enllà l'evolució històrica de l'art, inaugurant una nova època en la manera d'interpretar el món i de reaccionar envers ell. Si això és correcte, crec que hauria de ser possible establir, en les teories estètiques, aquelles característiques que també suposen un abans i un després en la història de l'estètica, en consonància amb els canvis formals que provoquen les obres que prenen com a model per a construir la teoria (la reflexió aixeca el vol cap al tard, com l'òliba hegeliana). Per diferenciar quines teories estètiques han traspassat el llinar històric que ha obert l'art prèviament, caldria analitzar les noves expectatives creades per l'art que les diverses teories en una època són capaces de satisfer. D'aquesta manera, aquelles teories que satisfacin el nou horitzó d'expectatives hauran modificat, anàlogament a l'art respecte a les normes artístiques, els principis estètics estructurals que fins llavors eren un denominador comú de la majoria de les teories vigents.

Fins ara, però, hem vist que la teoria de la recepció posseïa alguns elements moderns, com la preocupació per explicar, a la manera de l'estructuralisme, l'originalitat de l'obra d'art. Tanmateix, ja hem vist una mica que la manera com inclou l'espectador en la seva teoria s'allunya ja de la modernitat.

1.2. La recepció de la teoria de Jauss i les primeres modificacions

La provocativa declaració d'intencions per la renovació del cànon i l'interès en la didàctica de la literatura va posar l'Estètica de la recepció en l'ull de l'huracà de les tensions acadèmiques que culminarien en una sèrie de reformes educatives, especialment dels currículums acadèmics en les àrees d'humanitats als diversos nivells educatius. L'Estètica de la recepció va saber mediar entre ministeris d'educació, centres educatius i estudiants, i va permetre guanyar un renovat interès per la història de l'art i la literatura en una època que demanava canvis i que fàcilment l'esperit positivista dels sectors més influents, els científicotecnològics, posaven en perill. Aquesta capacitat de reacció va donar un important impuls a l'Estètica de la recepció i la va llançar en el centre de debats de les ciències literàries i humanístiques en general a l'Alemanya occidental, França i, en menor mesura, en altres països com Itàlia i l'àrea anglosaxona.

El desenvolupament teòric i acadèmic de Jauss és indestruïble del marc de l'Escola de Constança i dels seminaris sobre teoria de l'art i filologia que es portaven a terme en aquesta universitat investigadors interins a més d'altres de convidats. Les actes d'aquests seminaris es van anar publicant amb el títol de *Poetik und Hermeneutik* i s'hi troben els originals de la majoria dels articles dels investigadors de l'Estètica de la recepció. Aquest mètode de treball en grup i la ràpida difusió de les idees de Jauss, li permetien fer avançar la seva teoria de la recepció a mesura que aquesta es confrontava amb les crítiques primerenques. Així, Jauss no va trigar en reformular la seva proposta conceptual de l'horitzó d'expectatives; i ho va fer adaptant-hi una perspectiva més fenomenològica de l'acte de lectura. La seva recerca volia fonamentar la formació d'una experiència vital a partir de la recepció d'una obra. Per això, va recollir inicialment part de les investigacions fenomenològiques de Wolfgang Iser, l'altre gran investigador de l'Escola de Constança, que repassarem en l'apartat 1.4. Anys més tard, reconeixent les limitacions de la teoria sobre la lectura d'Iser, buscarà el suport teòric de fenomenòlegs com Geiger, Giesz, Sartre i, com si fos un antecedent de la mateixa tradició, també de Kant. Això, a més, li permetrà desenvolupar una teoria de l'experiència estètica que abraçi més expressions artístiques.

Analitzem, ara, però, les modificacions pel que fa al concepte d'horitzó d'expectatives. En la lliçó inaugural “Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?” del 67 (1970a) no quedava prou definida la diferència entre les expectatives literàries –formals, estilístiques– i les socials –valors i normes de conducta– que una obra pot intentar capgirar. Jauss va refer aquesta noció en la publicació de “Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur” (Jauss: 1975a). Aquí es fa palesa la influència de la teoria fenomenològica d'Iser en la inclusió del concepte d'horitzó d'expectatives intraliterari de l'obra, que s'ha de diferenciar del seu horitzó d'expectatives extern. L'horitzó intraliterari de l'obra, que en la terminologia d'Iser és el lector implícit, es refereix al codi, l'estructura de l'obra que orienta la concreció² d'un sentit en la recepció per part del lector. Aquest codi forma part implícita del text objectiu de l'obra i, per tant, és un factor ahistòric que pot ser estudiat en el text mateix (Jauss: 1975a; 77). L'horitzó d'expectatives intraliterari és, doncs, un element objectivable per la ciència literària i que, a més d'establir relacions de manteniment o de trencament amb les normes estilístiques de l'època, manté la pluralitat de sentits potencials d'una obra dintre d'uns límits cognoscibles metodològicament (com veurem en l'anàlisi de la teoria d'Iser). L'horitzó d'expectatives extraliterari es defineix ara també d'una manera més complexa com els interessos del lector, les seves necessitats i experiències (no solament literàries), condicionats per les circumstàncies socials i biogràfiques (en definitiva, la seva comprensió prèvia del món).

La fusió d'ambdós horitzons representa la concreció d'un sentit per part del lector, i permet entendre l'obra com una experiència estètica que amplia les expectatives del lector, és a dir, com una experiència emancipadora.

Posar un exemple de com aplica Jauss la seva teoria a un cas concret ens permetrà entendre millor la utilitat d'aquesta metodologia i alhora conèixer una altra obra –força citada– d'aquest autor. A l'article “Racines und Goethes Iphigenie.” [1973b, “La Ifigènia de Goethe i la de Racine”] Jauss es proposa esbrinar per què l'obra de teatre *Ifigènia* de Goethe, que formava part de les obres

² Sovint les traduccions espanyoles utilitzen el mot “concretización” –sinònim de “concreción”, segons el RAE– probablement per influència de l'alemany –*konkretisieren*. Aquí utilitzem l'únic possible a la nostra llengua, amb el benentès que té un sentit específic.

canòniques de l'ensenyament de secundària –el Gymnasium–, ha perdut l'interès de la majoria d'estudiants, és a dir, per què aquesta obra ja no pot oferir res de nou a les expectatives de lectors inicialment no interessats en la història de la literatura. Això és degut, diu, al fet que la “seva primera negativitat”, “el canvi d'horitzó que la *Ifigènia* de Goethe va introduir en l'experiència estètica del seu temps, ha esdevingut un valor sòlid i familiar” (Jauss, 1973b: 219). Intentar recuperar aquesta obra per als joves estudiants ha de significar alliberar-la del sentit amb què l'ha carregat la recepció del XIX. Primer cal, doncs, analitzar la història de la recepció de la *Ifigènia* de Goethe.

La primera recepció, la de la Weimer de Goethe, mediada per Winckelmann, accentua la puresa de l'ànima; la segona, la de Schiller i Wieland, hi troba l'ideal més alt d'humanitat; la tercera, la de Tieck, atorga a l'obra un caràcter estètic, com el de la bellesa de l'ànima i la sublimació de la sensualitat, i influeix en la quarta i la cinquena recepcions; la quarta és la de l'ideal concret de feminitat, la *Ifigènia* com a mite de la feminitat redemptora; i la cinquena, la de l'obra com una precursora del gènere del drama anímic de la fi del segle XIX, elimina la seva vessant historicista. Són la quarta, especialment, i la cinquena, les habituals interpretacions de la fi del XIX i principis del XX que encara –quan, el 1973, Jauss escriu això– perduren en els manuals de literatura, que acoten les potencialitats de sentit de l'obra del Poeta alemany i que li fan perdre interès en la nostra època (ib, 219-221).

Per entendre l'horitzó d'expectatives que va influir en la producció per part de Goethe de l'obra *Ifigènia*, haurà d'estudiar primer la *Ifigènia* de Racine, atès que “la tragèdia clàssica francesa transmet aquest mite al classicisme alemany” (ib: 223). A través de la interpretació “blasfema” que en va fer Roland Barthes, Jauss pot analitzar els problemes inherents de l'obra de Racine fora d'una lectura arcaïtzant del classicisme francès o estetitzant del neoclassicisme (ib: 223). Així, Goethe resol adaptar els problemes de forma i contingut de l'obra de Racine prenent com a referència la *Ifigènia* d'Eurípides, donant lloc així a un model de teatre clàssic alemany. Si Racine havia fet el pare tan cruel que l'obra s'havia tornat inversemblant (Barthes), Goethe actualitza el mite fent dels déus reflex sublimat dels poders de l'ànima humana: robar l'estàtua respon a un imperatiu categòric (ib: 233). *Ifigènia* és lliure gràcies al seu acte mogut per un sentiment

moral. Molt resumidament, és aquest l'horitzó intraliterari de l'obra. Ara bé, la "primera intenció de Goethe, l'humanisme il·lustrat o l'autonomia humana", es confon a través de les diverses recepcions de l'obra en la seva posteritat. Actualitzar-la representa desenvolupar un sentit nou partint de l'horitzó estructural del text i completar-los amb la seva aplicació als nostres dies.

1.3. La necessitat d'una teoria de l'experiència estètica

L'assoliment d'una nova experiència vital per part dels lectors a través d'una obra permet a Jauss explicar que l'obra canviï l'horitzó d'expectatives dels seus lectors i, per tant, en major o menor grau, la seva visió del món. Això darrer implica també que es pot atorgar a l'art la funció d'influenciar, a través dels seus lectors, el context social i, per tant, de ser un dels mecanismes de desenvolupament de la història general (Jauss, 1970b, 228, i, especialment, tot el cap. 5, "Historia del arte e historia general").

Una crítica força generalitzada a la proposta de Jauss, la comenten A. Rothe a "Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine" [1978, "El lector en la crítica alemana contemporánea"] i M. Iglesias a "La Estética de la Recepción y el horizonte de expectativas" (Iglesias; 1994: 77).³ Hem vist que l'Estètica de la recepció considera com a definitori el valor artístic d'una obra segons la seva capacitat de trencament de les expectatives del públic contemporani. És aquest un concepte que prové de la Il·lustració i difícilment pot aplicar-se a èpoques d'art preautònom. Així doncs, la teoria de Jauss estaria considerant l'aspecte innovador d'una obra en el seu context com un valor a tenir en compte en la posteritat, és a dir, consideraria el concepte de la novetat –o trencament amb el que fins llavors s'havia fet en un gènere artístic– des d'una perspectiva ahistòrica, com a part del prejudici modern de l'originalitat.

Segons la meua opinió, sembla correcte que Jauss inicià una teoria literària en què la idea de novetat estètica en el desenvolupament de l'art en formava part fonamental. Per tant, es podria considerar que la seva teoria de la recepció

³ Montserrat Iglesias cita al seu torn la monografia sobre l'Estètica de la recepció (C. Holub; 1984).

responia en part al problema modern de l'originalitat, protagonista en les arts d'avantguarda. Tanmateix, Jauss va recollir ràpidament aquesta crítica i va concentrar-se a desenvolupar una teoria més àmplia i complexa que va més enllà de les estètiques avantguardistes i on l'element de la novetat passa a un segon pla; una teoria basada en l'experiència estètica que intenta abraçar un ventall més ampli de fenòmens artístics, com les arts anteriors a l'època de la conquesta de l'autonomia artística. Per això, havia de treballar principalment en dos àmbits: "l'Estètica de la recepció necessitarà tant una complementació sociològica com un aprofundiment hermenèutic" (Jauss, 1975a: 62). Amb l'"aprofundiment hermenèutic" es refereix Jauss a la teoria que aporti les condicions de possibilitat de l'obra d'art com a comunicadora d'una veritat (hermenèutica). Per a ell, una teoria que compregui aquest fenomen en tot el seu abast s'ha de fonamentar en el poder de l'art de provocar una experiència estètica agradable. El segon, la "complementació sociològica", havia de proposar una teoria que permetés comprendre millor com la veritat comunicada per l'obra s'estén com a veritat social i trobar proves d'aquest fenomen al llarg de la història.

Pel que fa al primer àmbit d'investigació, l'any 1972 publica la conferència *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* [1972, *Petita apologia de l'experiència estètica*],⁴ on esbossa el projecte de desenvolupar una teoria de l'experiència estètica plaent. Aquesta teoria, explica en un resum de l'any 75, haurà de desenvolupar-se per tal de poder pensar l'art com capaç no només de col·laborar en l'emancipació de l'home, sinó d'activar un conjunt més ampli de funcions, com

"l'alliberació dels imperatius i la monotonia de la vida ordinària, l'accés a una proposta d'identificació o, de manera encara més general, l'afirmació d'una ampliació de l'experiència. Però pot produir-se també reflexivament com a consideració distanciada, com a reconeixement de l'estrany, com a descobriment de la manera de procedir, com a resposta a un estímul mental i, alhora, com a apropiació o bé com a negativa a rebre les coses en el propi horitzó d'expectatives" (Jauss, 1975a: 77).

⁴ Hi ha traducció catalana (revista *Saber*, 1972) i castellana (a Paidós, 2002). Vegeu bibliografia.

Aquesta declaració d'intencions, no l'acomplirà Jauss en una primera etapa fins a la publicació d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* [1977a, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*], la qual, però, va haver de ser profundament revisada i complementada amb els articles més relacionats amb l'hermenèutica en una segona edició de l'any 82, i que aquí –coses del nostre món editorial?– no es va tenir en compte per a la traducció castellana, a més parcial, de l'any 86.

El segon àmbit d'investigació, “la complementació sociològica, el desenvoluparà Jauss mitjançant el recurs a la sociologia del saber i l'exposarà teòricament en el capítol “I.7. Katharsis: die kommunikative Leistung der ästhetischen Erfahrung” [A.7. “Catarsis: la función comunicativa de la experiencia estética”] d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977a). A més d'alguns exemples que apareixen en aquesta obra, el rendiment historiogràfic de la teoria el desenvolupa principalment en l'article “Le Douceur du foyer: Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen” [1975f, Le doceur du foyer: La lírica del año 1857 como modelo de comunicación de normas sociales”], inclòs també en l'edició d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977a).

El tractament que fa l'Escola de Constança de la recepció de la tradició cultural i filosòfica ens donarà altres elements interessants per contextualitzar aquesta teoria dins la postmodernitat. Abans, però, és convenient que hi entrem una mica més en detall. Ho farem analitzant, dintre de les dimensions d'aquest treball, algunes de les aportacions més rellevants d'altres autors de l'Estètica de la recepció. No hem d'oblidar que la tasca teòrica de Jauss dialoga constantment amb les investigacions portades a terme en el grup de Constança, i que només amb posterioritat se l'ha destacat a ell com el més important, a causa potser de la seva major potència especulativa tant filosòfica com pragmàtica.

1.4. Iser. L'experiència estètica del lector

Mentre que H-R. Jauss fonamentava la possibilitat de conèixer metòdicament el significat d'una obra clàssica que pot ser comunicat al present, és

a dir, treballava principalment sobre la diferència entre el sentit originari, els que al llarg de la tradició s'havien anat establint, i el que un lector actual podia trobar, Wolfgang Iser, l'altre nom més important de l'Escola de Constança, va centrar els seus estudis en un aspecte diferent però complementari. Iser tractà de definir el denominador comú que fa que, malgrat la diversitat d'interpretacions possibles d'una obra, no qualsevol sigui possible i hi hagi una certa coherència entre elles. Iser estudia l'estructura del text des de la perspectiva del procés de lectura que en construeix el sentit. Potser en aquesta formulació ja s'entreveu la perspectiva essencialment fenomenològica d'Iser, que, per bé que fou alumne de Heidegger i Gadamer a Heidelberg (com Jauss), va beure més de les fonts de Husserl, sobretot des de l'adaptació que en va fer Ingarden a Praga. Ens interessa aturar-nos en la construcció del sentit d'una obra en el procés de lectura perquè és allò que Jauss utilitza primerament en la seva modificació del concepte de fusió d'horitzons, i que hem comentat recentment com la fusió de l'horitzó intraliterari i l'extraliterari. A més, perquè serà aquesta perspectiva la que Jauss utilitzarà quan construeixi una teoria de l'experiència estètica més àmplia.

Del que conec del conjunt de l'obra d'Iser, ens interessa l'article "The Reading Process: A Phenomenological Approach" [1972 "El Proceso de Lectura: Una perspectiva fenomenológica, 1989: 149-164], en el qual descriu clarament la interacció entre text i lector. Comença diferenciant entre obra i text, afirmant que "el lloc de l'obra d'art és la convergència de text i lector, i posseeix caràcter virtual". L'obra és la constitució del text en la consciència del lector, l'únic espai en què l'obra existeix en el sentit d'actualitzar, de manifestar un sentit. És, doncs, un objecte imaginari produït gràcies a la interrelació entre un objecte (text) i un subjecte (lector). Ara bé, com es produeix aquesta relació? Quin és el procés de constitució del sentit de l'obra?

Evidentment, tot el món que ens representem i el significat que trobem quan llegim un text de ficció, no el construïm després d'aturar l'acte de lectura al final del llibre, del capítol o del paràgraf. La recerca de sentit comença en llegir la primera frase del text (potser el mateix títol), o fins i tot amb anterioritat, en la idea que ens en fem abans que arribi a les nostres mans. Aquesta idea és el primer horitzó d'expectatives del subjecte lector, el qual s'anirà modificant a mesura que avancem en la lectura.

A diferència d'un text que faci referència al món real, la literatura denota correlats intencionals (en podríem dir, impròpiament, objectes ficticis) que, sumats tots ells, conformen "el món de l'obra". Quan ens hem representat el primer correlat, el del títol o el del primer enunciat, generem un horitzó de possibilitats d'allò que esperem que vindrà a continuació (i que Iser, amb la terminologia de Husserl, anomena protencions). En la continuació de la lectura, els nous enunciats satisfan una part d'aquelles possibilitats de l'horitzó inicial i en frustren la resta, transformant i desplaçant l'horitzó més enllà. En la continuïtat d'aquesta dialèctica, anem constituint el món de l'obra.

Tanmateix, tota narració o descripció no pot ser tan exhaustiva en detalls com els objectes o fets que ens podem imaginar (en analogia amb el món que percebem). De fet, la mateixa estructura material d'un text com alhora la possibilitat que una obra tingui sentit consisteix a elidir i ometre parts del món que construeix en nosaltres. Per això, cal diferenciar entre la part objectiva del text, el seu codi o estructura, allò que Iser anomena lector implícit, i els espais buits que l'estructura genera. Aquests buits, aquests espais d'indeterminació del text que separen els diferents correlats de cada enunciat (o unitat de sentit), són reagrupats pel lector en un sentit més general i unitari mitjançant les seves expectatives, actituds, coneixements, experiències prèvies o prejudicis. L'estructura del text orienta la lectura, però cada lector en fa una de diferent. D'aquesta manera, s'entén que "el potencial del text excedeix tota realització individual de lectura" (1972: 157). Ara bé, perquè el lector participi del caràcter il·lusori del món que li proposa l'obra de ficció, ha d'anar acotant la polisèmia inicial del text fins a concretar els diversos sentits en un de sol. El particular procés de configuració de sentit d'una obra, allò de subjectiu que ens permet representar-nos-la pròpiament com una il·lusió, va en direcció oposada a la seva polisèmia inicial.

La participació activa en el sentit, l'actualització d'un únic sentit al qual reaccionem, ens fan viure l'obra com un succés real de la consciència, que només en la distància en el temps podem anomenar il·lusori. Durant l'acte de lectura o en qualsevol moment posterior en què la reproduïm en la consciència, la realitat quotidiana queda al marge. "Text i lector no estan ja l'un enfront de l'altre com a subjecte i objecte, sinó que es dona una "escissió" en el si del lector mateix" (1972: 163), el qual deixa de banda una part de les seves idees "per passar a

convertir-se en subjecte d'aquestes idees [les de l'autor del text]". Només quan el text es viu com un succés, és a dir, quan hi ha una implicació per part del lector, totes les normes de conducta, valors socials i referències a la tradició literària (l'anomenat repertori del text) que l'obra porta implícits o explícits són comunicades mitjançant l'obra al lector. És llavors que aquesta comunicació, que no implica transmissió unívoca, pot influir en les nostres experiències, i que "diem que hem quedat enriquits per una experiència, tot i que en realitat hem perdut una il·lusió" (1972: 161).

Amb aquesta teoria, Iser intenta fonamentar un mètode per analitzar en l'estructura del text els indicis objectius –o el lector implícit–, que orienten totes les possibles lectures. D'aquesta manera, més que assolir un sentit més general o abstracte, la tasca de la filologia és descartar les lectures impossibles i posar un marc per als valors que una obra pot comunicar.

Ha de quedar clar que la indeterminabilitat del sentit, la seva infinita polisèmia, no vol dir mai relativisme total del sentit. El que vol dir és que el text ja no determina el sentit, és a dir, ja no conté essencialment cap significat, encara que l'orienti. Això va en contra del que mantenen els estudis literaris fins llavors, com hem comentat amb Jauss, incloent-hi també l'hermenèutica de Gadamer. Tanmateix, el problema no està resolt. Si solament es pot definir el lector implícit o l'horitzó intraliterari, el camp indefinit de sentits possibles, que orienta la recepció, però no les experiències prèvies del lector, com sabem que no és possible qualsevol lectura? És a dir, de quina manera argumenta Iser que els buits de l'obra, la seva indeterminació, no permeten qualsevol constitució de sentit?

Iser creu que les associacions subjectives que es produeixen en la constitució del sentit no són lliures, sinó que es poden conèixer en part per l'horitzó comunitari. Això és, segons Arnold Rothe (Rothe, 1978: 24), el que més se li ha criticat. És fàcil pensar, d'acord amb els principis bàsics de la sociologia, que petits col·lectius amb referents educatius, culturals i socials similars puguin tenir similars expectatives de sentit per a un text. Però, tanmateix, la perspectiva psicologista d'Iser deixa lloc també a les experiències prèvies i coneixements subjectius, i no deixa clar en quina mesura aquests elements podrien influir més que els altres. A causa de la seva perspectiva metodològica, Iser és el que té més problemes per matisar el seu relativisme.

Jauss, en canvi, evita la caiguda en el relativisme donant més importància a la mediació social i històrica, l'horitzó d'expectatives (extraliterari) del receptor en la constitució del sentit. Igualment, ja hem comentat la dificultat d'anàlisi d'aquest horitzó d'expectatives. Perquè això sigui possible, caldrà una encara major comprensió de la relació entre obra i receptor, que quedarà esbossada ja en el 72 amb la conferència *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung*. Tanmateix, per tal de poder analitzar metòdicament com una obra provoca una experiència estètica determinada en un col·lectiu de lectors, Jauss comprendrà que l'experiència estètica té també la seva història, és a dir, que la percepció estètica varia amb el pas del temps i que en una teoria completa caldrà incloure-hi una història de l'experiència estètica. Aquesta tasca, no la culminarà fins al 82, amb la segona edició d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, on, en un gran esforç d'eclecticisme, s'hi recull també una part de les noves perspectives adoptades per la segona generació de l'Escola de Constança, que desenvolupen l'estètica de la recepció cap a altres espais de trobada amb la semiologia, la sociologia o la sociologia de la comunicació, o la psicologia. Vegem breument primer com es va desenvolupar l'Estètica de la recepció després de les primeres obres de Jauss i Iser, perquè així entendrem millor d'on provenen els recursos utilitzats per Jauss en la seva teoria de l'experiència estètica i, perquè, a més, podrem establir noves raons per relacionar la teoria de la recepció amb el seu context postmodern.

1.5 L'expansió i el desenvolupament de l'estètica de la recepció

Jauss, en l'"Epíleg sobre el caràcter parcial de l'estètica de la recepció" a l'article "Racines und Goethes Iphigenie." [1973b: 248), havia requerit a l'Estètica de la recepció que s'obrís cap a la sociologia, la semiologia i la teoria de la comunicació. Podem suposar que va ser la seva influència com a impulsor de l'Escola de Constança la que va propiciar que una segona generació d'investigadors d'aquest grup emprenguessin el camí assenyalat.

Una part dels investigadors de l'Escola de la Recepció de Constança dels setanta, entre els quals es compten principalment Stierle, Haubrichs, Koch i

Groeben, vol integrar la semiologia en l'Estètica de la Recepció. Tal com resumeix Arnold Rothe a "Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine" (Rothe, 1978: 14-27), l'estètica de la recepció semiològica analitza els elements materials del text, els seus signes, en les relacions entre emissor i receptor, tenint en compte, en cas que n'hi hagi, la distància temporal entre l'un i l'altre. Els elements es divideixen entre no significatius i significatius; i aquests darrers, entre pertinents i no pertinents. Com els límits entre aquests tres tipus d'elements no són fixos, "els que en un moment donat no eren significatius, com l'ordenació de línies en un poema, poden convertir-se en significatius en la ploma d'Apollinaire" (Rothe, 1978: 25-6). Igualment, un element no pertinent per a l'emissor pot ser-ho per al receptor, com per exemple una ortografia arcaica, que pot ser considerada per aquest com a pedant per part de l'autor i provocar-li sensació d'estranyesa o ironia. En conclusió, la semiologia distingeix el discurs de l'emissor d'aquells que pot haver-hi per a diversos receptors, deixant d'existir el discurs del text en si. Així doncs, el discurs de l'emissor és aquell comú a diverses èpoques, i el del receptor, el de cadascuna d'elles en concret.

Pel que fa a l'acte de lectura, la teoria semiològica considera que no s'estableix un codi de significat si no és en la manifestació d'un discurs (entre emissor i receptor). El significat no existeix per si mateix, sinó en l'ús del llenguatge (com ja va demostrar Wittgenstein). Per això, el text no conté cap sentit originari i permanent, sinó que aquest, per contra, s'estableix en l'acte de recepció i és, en part, un acte creatiu –seria més correcte, productiu–, a la manera com el va descriure Iser. En la mesura, doncs, que l'anàlisi d'un text vagi més enllà de l'anàlisi dels elements significatius i pertinents que componen un discurs i cerqui d'establir-ne un sentit, haurà de tenir en consideració la influència del codi de l'interpret mateix sobre la interpretació.

En l'anàlisi semiològica, per una qüestió de pràctica metodològica, té preferència el discurs de l'emissor sobre el dels receptors, ja que el primer és més fàcil de conèixer i el dels segons es dispersa en una multiplicitat inabracable –són tan nombrosos com tantes èpoques o col·lectius hagin conegut el text en qüestió. Per més dificultats, no es pot establir cap jerarquia entre les múltiples recepcions, ja que no hi ha raons per fer valer el sentit d'un dels discursos per sobre dels altres.

Davant aquestes dificultats, Karlheim Stierle i Hans Ulrich Gumbrecht fan avançar a un nou estadi l'híbrid entre estètica de la recepció i semiologia, amb un enfocament que hi inclou la sociologia de la comunicació. En els articles de Stierle '¿Qué significa "recepción" en los textos de ficción?' i de Gumbrecht "Consecuencias de la estética de la recepción",⁵ es defineix el text des d'una perspectiva pragmàtica, a saber, com un acte de comunicació per part d'un emissor cap a un col·lectiu en un context social. La literatura és un acte social, forma part del sector de la comunicació en una societat i, per tant, pot ser analitzada, salvant les diferències, sota aquesta perspectiva. De la mateixa manera que la publicació d'una norma té l'objectiu de modificar l'actitud d'aquells a qui va dirigida, la literatura té també un element quasipragmàtic que la dota d'un poder similar. Aquesta perspectiva té l'avantatge d'entendre la funció pragmàtica de la literatura com a acció comunicativa que pretén provocar una reacció en la societat que la rep; així, es posa en relació la literatura amb l'esdevenir social o, vist d'una altra manera, la història de la literatura amb la història general.

Gumbrecht considera que, tant per als actes comunicatius expressius (de l'autor) com receptius, cal diferenciar-hi els motius comunicatius finals o individuals i els motius causals o socials. La comunicació de l'amor del poeta per la seva estimada és el motiu final d'un acte expressiu que es concreta en un poema, mentre que el fet que utilitzi elements típics d'una tradició són motius causals que normalment s'escapen a la voluntat del poeta. Respecte a la recepció, es poden analitzar els motius socials que condicionen una lectura i els finals – interès personal – que decanten el lector cap a una interpretació personal.

Per tot això, segons Gumbrecht i Stierle, cal considerar en l'estètica de la recepció dos àmbits principals d'actuació, un com a disciplina metateòrica (o científica, com també utilitza Gumbrecht en alemany) i un com a disciplina pràctica: la primera estudiaria les condicions sota les quals els textos prenen sentit des que són creats com a acte comunicatiu fins que es converteixen en accions socials sobre receptors, i la segona, la pràctica, es dirigiria cap a l'aplicació d'aquestes condicions a situacions històriques concretes, com ho poden ser els

⁵ Karlheinz Stierle, "Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texte?" a *Poetica*, 7, 1975. Hans Ulrich Gumbrecht, "Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie", a *Poetica*, 7, 1975.

discursos pronunciats en l'Assemblea Nacional durant la Revolució Francesa (cas estudiat per Gumbrecht).

Stierle, en l'article citat, es dedicarà a buscar aquelles condicions metateòriques en una anàlisi molt interessant dels textos de ficció. El caràcter d'il·lusió del món de la ficció literària, possible per la seva funció autoreferent, no implica la seva autonomia respecte al món real. Ben el contrari, es deixa de considerar la ficció com una oposició a la realitat per a configurar un món alternatiu posant en joc elements de la realitat mateixa. D'aquesta manera, la ficció es construeix com un horitzó de la realitat alhora que aquesta és al seu torn un horitzó delimitador per a la ficció. Les funcions de la ficció són dues però excloents entre si. Si s'utilitza com a alternativa a la realitat, en la seva característica, doncs, d'il·lusió, fantasia i evasió, perd la seva capacitat comunicativa; però si es busca en el text el seu contingut de veritat respecte a la realitat (anàlisi hermenèutica), es perd el seu món il·lusori. Stierle fa referència a la línia iniciada per F. Schlegel en el seu estudi sobre la poesia grega, i en el qual es caracteritza l'horitzó mític tancat que envoltava la realitat dels grecs respecte a l'evolució de l'horitzó de ficció en les diferents èpoques històriques. Aquesta evolució és d'eixamplament progressiu de l'horitzó de ficció, que fa que cada vegada més àmbits de la realitat puguin ser tractats com a ficcions per l'art. La situació de la recepció, indica Stierle al final de l'article, és de crisi, ja que l'etapa burgesa de l'art ha eixamplat imparablement l'horitzó il·lusori de la ficció; la primera conseqüència és la pèrdua de la funció comunicativa, pragmàtica de l'art i la segona és que l'engreixament infinit del que pot ser rebut a través de l'art satura la recepció. L'article de Stierle acaba insinuant la ciència literària i de l'art com la capaç de redefinir l'horitzó de la ficció de cada obra per tal de recuperar l'aspecte comunicatiu de l'art.

Stierle, potser per la seva qualitat de filòleg, potser a causa de l'horitzó d'expectatives del moment en el qual escriu aquell article, no s'enfronta directament a les conseqüències que té per a la realitat el que ell considera com un vast eixamplament de l'àmbit possible de la ficció. Jauss ho estudia amb més deteniment en alguns capítols no traduïts de l'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, que serà convenient treballar en una tesi posterior a aquest treball per tal d'aprofundir en aquest tema. De manera més tangencial,

apareix en altres articles tardans de Jauss, com en un de dedicat a l'obra de Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) –que comentem al darrer apartat–, atès que s'adona de les implicacions d'aquest problema per a una teoria literària que vulgui estar a l'altura dels seus temps, que és el que vol l'Estètica de la recepció.

Per acabar els apunts sobre el desenvolupament de l'Estètica de la recepció, caldrà fer una breu referència a les seves vessants més sociològiques. Malgrat reconèixer Jauss la important herència marxista de l'Estètica de la recepció, explica a 'Continuación del diálogo entre la estética de la recepción "burguesa" y "materialista"' (1976d: 209 i ss.)⁶ que no són els països socialistes un context on la perspectiva del receptor hagi estat realment assumida. L'estètica marxista va ser una de les primeres a analitzar seriosament la funció de la literatura sobre el públic, la seva capacitat d'influència ideològica o emancipadora. Dintre de la dialèctica de producció i consum, l'estètica materialista recupera els escrits del jove Marx en què s'inclou la producció i recepció d'obres d'art com un cas particular d'aquella dialèctica. L'art i la literatura, des d'aquesta perspectiva, no poden estudiar-se si no és tenint en compte la producció material i la vida social. En analogia amb les necessitats socials originades en la creació d'un producte, s'analitza l'obra com un material que no solament necessita un consum, sinó que crea el consumidor i la forma de consumir-se. Idees com que "el producte no és una veritat o un fet objectivat, sinó només en tant que objecte per a un subjecte actiu" (1975d: 211) formen part dels denominadors comuns del grup d'investigadors de la literatura a l'entorn de R. Weimann, M. Naumann i Cl. Träger que sorgeix a partir dels setanta a la RDA. Tanmateix, critica Jauss, pel que fa a la recepció, es limiten a analitzar la manera com la superestructura influencia el procés de producció i recepció de l'obra. Potser a causa de la tradició marcada per Luckács, potser per la pràctica habitual de les polítiques autoritàries en els països socialistes, aquests investigadors deixen sense omplir l'espai de la capacitat creativa del receptor.

Per acabar, només cal recordar que en els països d'influència anglosaxona l'estètica de la recepció s'ha desenvolupat també força, sota el nom de *Reader*

⁶ 'Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen "bürgerlicher" und "materialistischer" Rezeptions-ästhetik'. Versió espanyola a Warning (1975).

Response Criticism, un calaix de sastre per a diversos crítics i teòrics que posen la màxima atenció en el lector a l'hora de constituir el significat de l'obra. Un dels més coneguts és Stanley Fish, qui va proposar el concepte de "lector informat". Per a Fish, el lector que pot construir un sentit complet és aquell que aconsegueix fer-se conscient en el major grau possible del procés de lectura. Es tracta de lectors competents, que estudien lingüística, semàntica i desenvolupen al màxim les seves habilitats lingüístiques. Un principi que comparteixen la majoria d'autors del *Reader Response Criticism* és el del relativisme contextual. En general, es reconeix que el sentit del text depèn del context en què es troba el lector, però, com que es poden establir diversos contextos, d'àmbit més general a d'altres més concrets, no hi ha en absolut un acord generalitzat sobre quin són els contextos que influeixen la lectura i en quina mesura hi afecten. Altres autors importants, que, com Fish, han compartit col·loquis i intercanviat idees amb els de l'Escola de Constança, són Michael Rifaterre, Jonathan Culler o Robert Crosman.⁷

1.6 El caràcter multidisciplinari de l'estètica de la recepció: un nou paradigma?

Les teories de la recepció –ara ja podem parlar en plural–, coneixen un conjunt de manifestacions teòriques amb preocupacions i postulats comuns. Beu en general cadascuna de diverses fonts teòriques, però la relació entre elles, com hem mostrat a través de les més properes a l'Escola de Constança, més que renyida, és de mútua influència i cohesió. D'alguna manera, es podria dir que mantenen les seves diferències alhora que es comprenen les unes a les altres com a formadores de la mateixa teoria multidisciplinària. L'Escola de Constança aprèn des de bon començament la lliçó que la diversitat de disciplines i metodologies aplicades sobre un objecte d'estudi ja no té per què infravalorar-se respecte a la

⁷ Un repàs generalitzat, a Chris Murray (ed.), *Encyclopedia of Literary Critics and Criticism*, vol. I, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1999, i a Michael Garden and Martin Kreiswirth (eds.), *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, University Press, Baltimore, Maryland, 1994.

construcció d'un sistema teòric global i coherent, sinó que és una manera d'arribar al consens sense imposar-se les unes a les altres. Aquesta pluridisciplinarietat, tan de moda arreu en els estudis d'humanitats avui dia, i que en filosofia a vegades s'ha anomenat pensament dèbil, va ser proposada ja en el seu àmbit per l'estètica de la recepció. Vegem, ràpidament, com ja al principi dels setanta, alguns investigadors de l'Escola intentaven fonamentar teòricament aquesta convivència de teories filològiques. El debat, encès principalment en els setanta, sobre si la inclusió de l'observador en l'objecte d'estudi per part de l'Estètica de la recepció havia de significar un canvi de paradigma en les ciències humanes, s'ha de complementar amb aquest altre problema suara comentat. Tot plegat, serà una altra manera de referir-nos a nous aspectes relacionats amb la postmodernitat.

H. U. Gumbrecht va fer una proposta a això aquell ja llunyà any 71 en un dels primers textos de l'Estètica de la recepció publicat a Espanya, "Presentación. La situación de la "Literaturwissenschaft" alemana: análisis y perspectivas" (Gumbrecht, 1971a). Gumbrecht reconeix l'avantatge de la multiplicitat de mètodes en els estudis filològics, que porten a diferents resultats, i en la diversitat dels quals es forma un horitzó de respostes ric i alhora congruent i realista amb la multiplicitat de metodologies. D'aquesta manera, en lloc de defensar una metodologia excloent d'altres, Gumbrecht n'esbossa una amb tres passes (Gumbrecht, 1971a: 31-32), intentant reunir armes de diferents disciplines:

1) una anàlisi lingüística que reveli la potència semàntica d'un text i que, per tant, limiti el seu sentit davant lectures incompatibles, com les que en fan abusivament i interessada algunes ideologies o la interpretació "metafísica". (Aquí cal recordar la influència bàsica de la teoria d'Iser i de la semiologia);

2) l'explicitació dels condicionaments històrics i socials que determinen el punt de vista propi de l'interpret (una màxima de l'hermenèutica, també desenvolupada per Jauss, com hem vist);

3) la interpretació, que seria un acte de la "lectura espontània" del lector.

El tercer punt, que retorna al subjectivisme (que no relativisme) és, per Gumbrecht un retorn al mètode científic. La referència, només aparentment paradoxal, segons Gumbrecht, al mètode científic des del subjectivisme, s'explica per reconèixer el vertader objecte del judici de gust, que és el sentiment subjectiu, i no pas la qualitat estètica de l'objecte, que és una transposició d'aquest sentiment

(Gumbrecht, 1971a: 21-22). Evidentment, es remet per a això a la tercera *Crítica kantiana*.

Caldria, però, segons la meua opinió, fer explícita una quarta passa del mètode de Gumbrecht, que ell només insinua. Per demostrar el valor intersubjectiu del mètode, seria necessari compilar les diverses interpretacions d'una mateixa època sobre una obra o un conjunt d'obres. D'aquesta manera, es manifestarien els aspectes comuns de la recepció i aquells que són relatius a la lectura individual. En una compilació, les diverses interpretacions que alguns lectors o filòlegs contemporanis fan d'un text serviria, no per arribar a una interpretació superadora de les anteriors, sinó per trobar, en la suma de totes elles, "l'horitzó d'enteniment que una època fa d'un text" (Gumbrecht, 1971). Crec que, d'aquesta manera, no només s'utilitzaria l'habitual forma de discussió comunitària de les ciències naturals, sinó que també es posaria en relleu la funció intersubjectiva de la comunicació artística.

Tanmateix, considero que la proposta de Gumbrecht pot caure en el perill de posar en el mateix nivell qualsevol de les metodologies d'exegesi de textos literaris, sense considerar-les abans críticament amb profunditat. Sigui com sigui, cada mètode, fins i tot quan vol demostrar-se que no se n'utilitza cap d'específic (com l'hermenèutica gadameriana), prova la seva utilitat en la pràctica i, per tant, mitjançant la comparació dels resultats amb altres interpretacions. La prova de foc, doncs, són les antologies d'interpretacions d'una obra o un autor (sobretot en les publicacions d'actes de congressos monogràfics). La proliferació d'aquest tipus de publicacions des de mitjan segle XX confirma el que Jauss anomena la parcialitat tant de l'Estètica de la recepció⁸ com de les altres teories hermenèutiques. Igualment, té una major efectivitat pedagògica, ja que permet assolir un apropament a l'obra que cap teoria exclusiva no pot oferir.

Seguint la línia de l'estètica de la recepció, han començat a sorgir les teories específiques sobre la pluridisciplinarietat o la teoria dels polisistemes⁹ que

⁸ Vegeu, sobretot, l'"Epíleg" a l'article "Racines und Goethes *Iphigenie*" (1973b), titulat "Sobre el caràcter parcial de l'estètica de la recepció".

⁹ Cf., per exemple, els articles "Pluralismo crítico y recepción literaria", de Darío Villanueva, i "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", de Montserrat Iglesias, ambdós a Darío Villanueva, *Avances en Teoría de la literatura*, 1994, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

guanyen força en els 80 i es generalitzen més en els 90. Semblen una acceptació generalitzada del principi guanyat per l'estètica de la recepció que cap metodologia no pot completar definitivament la recerca de sentit d'un text i que, per tant, l'eclecticisme i el pluralisme són les posicions més raonables.

1.7. Un nou paradigma científicohumanístic o una nova època?

Avui dia, es pot veure com en els darrers decennis les paraules *lector*, *espectador* i *públic* han ocupat un lloc privilegiat en la investigació sobre art i literatura.¹⁰ Si bé la semiòtica, la psicoanàlisi, la fenomenologia o la sociologia compartien des d'abans dels setanta el principi d'incloure aquest tercer vèrtex del triangle artístic (al costat de l'artista i l'obra), la contribució de l'estètica de la recepció ha estat la de teoritzar i sistematitzar de manera central la posició i els condicionaments del receptor. En aquest sentit, s'ha volgut qualificar l'Estètica de la recepció com un abans i un després, atorgant-li el mèrit de provocar un canvi de paradigma en els estudis literaris i artístics.

En l'assaig "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft" de 1969, Jauss defensa el començament d'una revolució en els estudis literaris contemporanis, prenent els conceptes de paradigma i revolució científica de l'obra de Thomas Kuhn *L'estructura de les revolucions científiques*. El debat que va provocar Jauss amb aquest article, així com en altres textos,¹¹ no podia rebre una resposta en aquell moment a causa de la falta de distància històrica sobre la revolució proclamada. Potser ara ja seria possible donar una resposta a aquesta qüestió. Per al propòsit d'aquest capítol, no ens cal més que entrar-hi breument. Ho faré a partir del text de Montserrat Iglesias (Iglesias, 1994: 35-115).

¹⁰ Un judici similar a aquest, l'he trobat en l'article de la filòloga Montserrat Iglesias "La Estética de la recepción y el horizonte de expectativas" (1994). Però afegim-hi un exemple recent: mentre escrivíem aquest treball, un diari del nostre país ha volgut que els seus lectors participessin en l'escriptura d'una novel·la inacabada de Màrius Serra, que s'estava publicant en les pàgines de l'edició del diumenge. El principi de la recepció productiva està elevat així a un grau més del que va definir l'estètica de la recepció: el de l'intercanvi radical dels papers del productor i dels receptors. Aquest intercanvi, l'analtzarem més detalladament en el capítol 3.5.1.

¹¹ Vegeu per exemple, Jauss, 1975a: 59-87.

Jauss reprèn la teoria dels paradigmes de Kuhn que considera que el progrés de les ciències no es produeix en forma d'acumulació gradual de coneixements, sinó per etapes diferenciades entre elles. Aquestes etapes o paradigmes tenen perspectives teòriques i metodologies divergents i se succeeixen mitjançant ruptures o salts bruscs (provocats, per exemple, per un descobriment o un experiment que cap teoria vigent no pot comprendre), que fan que una comunitat científica substitueixi un paradigma per un altre.

Jauss presenta un esquema de l'evolució de la ciència literària establint tres paradigmes previs a l'emergent. El primer és el clàssichumanista, segons el qual les obres tenen com a norma de referència la imitació dels clàssics; el segon és l'històric positivista dels segles XVIII i XIX, dominat per la idealització de la literatura nacional en una època de consolidació de les nacions-estat i les lluites per la unitat nacional d'Europa. Després de la Primera Guerra Mundial, el model nacional o històric cau en descrèdit i sorgeix el tercer paradigma, l'estèticformalista, concentrat en l'obra mateixa, com a objecte autosuficient, i del qual són manifestacions els estudis de Leo Spitzer, el formalisme rus i el *New Criticism*. Des de la Segona Guerra Mundial, símptomes com la rehabilitació de l'hermenèutica filosòfica i la necessitat d'incloure l'aspecte social en la crítica artística denoten, segons Jauss, l'esgotament del tercer paradigma.

Tot i que en el 69 Jauss encara no pot delimitar aquest paradigma, comenta algunes de les exigències que no es podran passar per alt. La primera i principal és la interpretació, mediació i actualització de l'art del passat; la segona, la mediació entre art, història i societat; també la unió dels mètodes estructural i hermenèutic; i, finalment, la inclusió de la literatura popular i de masses. En aquest article, Jauss mai fa menció de l'Estètica de la recepció i, tanmateix, pel que hem vist fins ara, tot sembla indicar que ella seria la més indicada per respondre a les exigències de la nova teoria literària (Iglesias, 1994: 39-40).

Després d'aquest article, Jauss no torna a abordar el tema si no és de passada, en moments en què parla dels orígens de l'Escola de Constança i la seva ràpida difusió. Així, per exemple, en el pròleg a la primera edició d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, obra publicada el 1977, fa esment del nou paradigma que van inaugurar les estètiques de la recepció, però no entra en consideracions de fins a quin punt aquest ús del concepte de paradigma respecta

totes les característiques gnoseològiques i científiques que Kuhn descrivia en la seva obra. M. Iglesias opina que Jauss utilitza el concepte de manera laxa, com a equivalent a “corrent o escola científica” o àdhuc a vegades com a “clima intel·lectual d’una època” (Iglesias; 1995: 41). Així, Iglesias acaba la discussió dient que “és cert que, des del marxisme a la crítica tradicional, quasi tota perspectiva metodològica de l’àrea literària ha respost, en alguna manera, al desafiament de la teoria de la recepció”, tant si es considera l’Estètica de la recepció com un canvi de paradigma o simplement com un canvi d’accent en els pressupòsits de la ciència literària (Iglesias; 1995: 41).

Malgrat reconèixer l’abans i el després que significa l’Estètica de la recepció per als estudis literaris, la indecisió amb què acaba Iglesias, al meu entendre, no tanca cap discussió, sinó que es deixa en suspens, com si la qüestió no tingués cap rellevància. El fet que Jauss no continuï el debat sobre el canvi de paradigma que pot haver provocat l’Estètica de la recepció no s’esdevé per un esgotament del tema, sinó perquè el debat passa a un nivell més transcendent a partir de la fi dels setanta. La problemàtica ja no fa referència només a un canvi de principis en les ciències literàries, sinó que es planteja un debat públic sobre la qüestió d’un canvi d’època —en el sentit hegel·lià d’època objectiva—, d’un canvi “en la nostra manera d’entendre el món” (Jauss; 1991: 16) que pot haver començat a mitjan dels seixanta: l’anomenada postmodernitat. El debat sobre la postmodernitat s’estructura en Jauss bàsicament des de tres fronts:

- 1) l’elaboració d’una teoria de l’experiència estètica que doni raó dels fenòmens artístics apareguts a partir de la Segona Guerra Mundial.
- 2) la historització de la postmodernitat pel que fa a les arts i la ciència literària;
- 3) La descripció de les característiques estètiques principals de la nostra època que puguem començar a entendre.

El primer front s’estableix des de l’obra *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Tot i que en la primera edició d’aquesta, del 77, no s’enfronta directament el tema, ja hi apareixen molts elements de la discussió, com veurem en el capítol 3. El debat sobre la postmodernitat estètica no es pot mantenir si no és des d’una mínima distància històrica (no oblidem que Jauss és historiador de la literatura), i per això l’obra en la qual s’estructuren els conceptes

necessaris apareix el 89 sota el títol *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* (1989c, traduït aquí per *Las transformaciones de lo moderno*, el 1995), i on es recullen articles publicats durant els anys previs. En aquesta darrera obra s'analitza l'experiència estètica genuïna de les dècades posteriors a la Segona Guerra Mundial, i comptant amb la tesi que l'experiència estètica funciona com a anticipació o àdhuc preformació del que després s'estén a altres àmbits culturals i socials.¹² Per poder caracteritzar l'experiència estètica de l'època actual, però, cal abans desenvolupar el segon punt.

La documentació dels orígens d'una època només pot fer-se retrospectivament, quan aquesta ja es troba com a mínim en el seu moment àlgid. Aquests orígens, històricament s'han d'anar a buscar en l'època que precedeix aquella que és objecte d'estudi. Això vol dir que, qui vol comperndre les primeres passes de la postmodernitat, ha d'historiar primer els horitzons d'experiència de la modernitat que generen les expectatives per a la nova època. Pel que fa a l'art i la literatura, Jauss no arriba a escriure tota la història que precedeix i justifica el pas a la postmodernitat. Amb tot, sí que analitza els quatre llindars històrics en què l'experiència estètica de la modernitat eixampla els horitzons d'expectatives perquè es desenvolupin les seves expectatives pròpiament postmodernes. Aquests quatre llindars, també els reconstrueix en diversos articles de *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Es tracta del llindar de 1750 –que obre la modernitat–, el de 1789 –la Revolució Francesa–, el de 1848 –Baudelaire, Victor Hugo, etc. i la Fira Internacional– i el de 1912 –avantguardes. Com formen part de la història de l'experiència estètica, els tractarem en el capítol 3.

Un altre dels objectius de Jauss en la línia d'inaugurar nous temps –tothom és fill de la seva època– és la de referemar la seva posició com a teòric de la literatura d'avantguarda. Jauss presenta una història completa de les teories hermenèutiques per tal de mostrar que, si bé la seva pròpia té els seus orígens en l'antiguitat, incorpora un elemento completament innovador. Això ho fa cap a mitjan anys vuitanta i d'aquest material en resulta precisament la conferència que pronuncia a la Universitat de Barcelona l'any 88. Jauss pot reconstruir aquesta

¹² Jauss aporta en aquestes anàlisis crítiques d'art i literatura proves per la tesi de l'experiència estètica com a prefiguradora de noves experiències sobre el món. Una deducció filosòfica d'aquesta tesi, la desenvoluparem en el capítol dedicat a l'anàlisi kantiana del judici de gust estètic.

història fins al llindar de 1967 només a partir dels 80, quan l'Estètica de la recepció ja s'ha estès i desenvolupat prou (tant teòricament com en el temps) perquè sigui eficaç una mirada retrospectiva. Hem intentat, al llarg d'aquest capítol, completar la posthistòria de la teoria de la recepció fins als anys 80, per tal de donar una continuïtat a la prehistòria que desenvolupa Jauss.

Finalment, quant al tercer punt, la descripció de les característiques principals de la postmodernitat estètica només es pot fer quan la consciència històrica s'ha consolidat prou en la distància, dit en la terminologia de Jauss, quan s'ha superat el llindar que anticipa l'època i s'ha generat l'horitzó d'experiència de la nova etapa històrica. Per això, Jauss reconstruirà el llindar d'època que, per a les arts, representa l'any 67. Ho fa fixant-se en dues obres: la primera, escrita l'any 41, és el conte de Borges "Pierre Menard, autor del Quijote", del recull *Ficciones*, i que prefigura la gran majoria de les característiques de la literatura que sorgirà a partir dels 60. La segona és *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), d'Italo Calvino, i que, publicada l'any 79, porta a extrems molt considerables els esbossos borgians. Les notes sobre Borges, les recollirem de la conferència de Barcelona i les de Calvino de l'article que li dedica en *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*.

1.8. La prehistòria de l'estètica de la recepció

L'abril de 1988 Jauss aterra a Barcelona convidat per l'Institut d'Humanitats i la Universitat Autònoma de Barcelona. Hi pronuncia diverses conferències, de les quals dues han estat publicades (Jauss, 1991): la que va fer a la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona i la emesa entre els membres de la Societat d'Estudis Literaris. La primera repassa els antecedents poc coneguts de la teoria de la recepció; la segona estudia el llindar històric de 1914, centrat en el cas de Guillaume Apollinaire. Quan, anteriorment, Jauss exposava la noció de recepció en la teoria literària, es referia bàsicament a aquella utilitzada pels investigadors de l'Escola de Constança. L'any 88, quan la teoria de la recepció és una metodologia consolidada internacionalment, quan les condicions pel seu naixement queden a una distància suficient, pot dirigir-se la mirada cap a la seva prehistòria, cap als elements que l'han precedit. Com diu a Barcelona,

“exposar ara el concepte de recepció exigeix una reconstrucció que confirma en ella mateixa la màxima hermenèutica que afirma que allò que ha preparat un canvi de paradigma en la nostra manera d’entendre el món no es pot reconèixer sinó a partir del seu resultat” (Jauss, 1991: 16).

D’aquesta manera, es podria dir que Jauss busca en la història l’horitzó de preguntes que es va anar creant en les ciències humanes perquè aparegués l’Estètica de la recepció. La postmodernitat assumeix el principi que les històries són relats que es generen quan una època ha fet ressaltar un esdeveniment del passat que fins el moment romania ocult. També Jauss abandona el model d’història cronològica i utilitza un de basat en els contrastos entre unes expectatives del passat i una consciència del futur, que il·lumina noves expectatives prèvies, etc.

L’antecedent hermenèutic de la teoria de la recepció es troba en les primeres interpretacions sobre Homer i les exegesis bíbliques posteriors que reconeixen que el significat d’aquestes autoritats és encara vigent però ha esdevingut estrany, incomprensible o fins i tot escandalós a causa de la seva distància temporal. La filologia antiga tardana de les escoles d’Alexandria i de Pèrgam vol establir un lligam entre el passat i el present, entre l’antic sentit del text i una nova interpretació del seu significat. Aquest pont es pot construir mitjançant un doble procediment: la interpretació gramatical, que reconstrueix a la llengua vernaclel el sentit literal o històric, el del text per ell mateix (encara que és lluny d’un pensament historicista), i la interpretació al·legòrica, que cerca l’aplicació espiritual del sentit literal en la situació diferent del receptor. Una intenció anàloga escau a la doctrina dels quatre sentits de la Bíblia: literal (o històric), al·legòric, tropològic (o moral) i anagògic (o escatològic).

En totes aquestes escoles exegetiques es manté la idea d’una objectivitat del text, el qual té en ell mateix els sentits (únics o múltiples), i gràcies a la interpretació l’acte de recepció és un reconeixement o record (anàmnesi) del que ja és conegut. La recepció és, per tant, passiva; i perquè es doni el pas a la recepció activa haurem de traslladar-nos al llindar històric de l’Edat Mitjana amb l’Edat Moderna.

Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur [“Totes les coses que es reben es reben a la mesura d’aquell qui ho rep]. “Aquest és probablement el testimoni més antic del concepte de recepció” (íbid: 19), extret del *Liber de Causis*, de Tomàs d’Aquino. Amb aquest principi s’expressa tant l’exigència de la Bíblia de parlar segons la paraula de Déu i alhora la deficiència de l’esperit finit que no pot penetrar plenament la veritat d’allò revelat. El coneixement de Déu només es pot fer per *analogia attributionis*, i el text de la Bíblia només revela la seva veritat plena i absoluta de manera gradual, en un procés de recepció que va del text al lector, i que té per mitjancer les glosses que al llarg del temps s’hi van afegint i que enriqueixen el sentit del text. Aquest ús del concepte de recepció “d’enriquir amb nous sentits aquell originari del text” es troba ja a Maria de França (s. XII) sobre la poesia antiga profana. De manera anàloga, però, amb un concepte de recepció més autònoma, Montaigne entendrà el gènere de l’assaig com a lectura productiva de la tradició, composta per l’experiència pròpia sobre el text antic condicionada per l’experiència pròpia del lector.

L’àmbit del dret és també un punt de referència per a la prehistòria de l’estètica de la recepció. Al segle XII, el concepte de recepció es feia servir “per qualificar el procés d’apropiació del dret romà per part [dels pobles de] l’Europa central (...), sacrificant alhora allò que els era propi” (ib: 22-23). Tanmateix, no és fins al 1950 que s’implanta “un altre concepte de recepció dins l’hermenèutica jurídica”: referint-se als casos que la llei no preveia quan va ser formulada, “la concreció (oposada a subsumpció) entesa com a interpretació progressiva (i també jurídicament creativa) de les normes legals que un cas concret pot exigir en el moment de la instrucció” (ib. 22-23).

En l’àmbit de la filosofia, l’interès per la història de la recepció de les seves autoritats és tardana. H. Blumenberg introdueix el terme de recepció en la història de la filosofia i de la ciència l’any 1958, revisant la concepció substancialista de tradició i el concepte d’esdeveniment. Un esdeveniment com la revolució copernicana no fa època si no és pel treball històric dels antecessors i per la seva recepció. D’aquesta manera, Blumenberg encunya el concepte de llindar d’època, aquell moment històric sobre el qual actuen de manera quasi imperceptible forces històriques que només poden reconèixer-se *post rem* o *ad hoc*. H. G. Gadamer basa la seva hermenèutica filosòfica en el concepte d’efecte

que té la tradició sobre la consciència històrica, car li interessa conservar el sentit originari de la font de veritat. Si bé Jauss no diu aquí res més sobre Gadamer, en altres textos reconeix l'inestimable influència que aquest va exercir sobre el projecte teòric de Jauss.

En la mateixa època sorgeix una teoria literària que utilitza un sentit anàleg de la recepció estètica al de l'hermenèutica jurídica, tot i que segurament no hi van tenir contacte entre si. Roman Ingarden utilitza el concepte de concreció d'una obra com la representació d'aquesta en la seva qualitat d'objecte estètic en la consciència del receptor. En una superació crítica de l'estètica fenomenològica d'Ingarden, durant els anys 60, tant la semiòtica literària com l'estètica de la recepció i l'estructuralisme de Praga, hi afegeixen el sentit històric de la concreció. L'obra adquireix caràcter d'esdeveniment i, per tant, de norma per a la posteritat, quan es reconeix el seu caràcter innovador en relació amb les normes estètiques vàlides fins al primer moment de la seva recepció. La reconstrucció històrica de les interpretacions (recepcions) d'una obra confereix vida històrica a la seva estructura (l'horitzó o lector implícit), alhora que, i això és d'allò més important per a la teoria de la recepció, permet discernir les funcions que al llarg de la història l'activitat estètica ha desenvolupat per a tots aquells que gaudeixen de l'art. En aquest darrer punt, Jauss està afirmant que una resposta completa sobre la funció pròpia de l'art s'ha de contemplar *sine quanon* històricament.

Jauss ha exposat els precedents històrics del terme recepció per a tot tipus de textos i ha aplicat una definició anàloga per a l'estètica. Ara torna a retrocedir en el temps per recuperar els seus antecedents històrics. La manera d'exposar la història no és sempre lineal: a vegades cal avançar per esclarir un terme en general i així tornar enrere per tal de poder-lo contrastar en altres àmbits.

El precedent d'Aristòtil per la recepció catàrtica de la tragèdia en la seva *Poètica*, tot i haver generat infinitat de comentaris al llarg de la història, no va ser suficient per generar un moviment teòric centrat en l'experiència estètica receptiva. Tampoc no ho va ser la *Kritik der Urteilskraft* kantiana, tot i que comprèn d'una manera molt més àmplia aquest fenomen estètic. Tanmateix, a la Il·lustració comencen a trobar-se testimoniatges d'un nou interès per l'estètica de l'efecte, i això es deu a l'ascensió de la subjectivitat moderna (burguesa); un exemple en pot ser la relectura del mite de Pigmalión, que tematitza el

comportament de l'espectador. Amb l'emancipació de l'estètica com a disciplina, que es basa inicialment en una concepció de l'art com autònom, es reconeix la importància de l'experiència estètica, però, paradoxalment, se n'exclou tota finalitat exterior, pragmàtica. Al segle XIX, amb l'etapa àlgida de l'idealisme alemany, el desenvolupament de l'experiència estètica pren camins divergents. Per una banda, es reconeix el seu efecte social: Schlegel demana al lector una participació activa en la creació o Hegel reconeix que l'obra només és un objecte real i singular quan és per a un públic que la contempla i en gaudeix; per una altra banda, Goethe negava a la poesia autònoma qualsevol funció social.

Amb Heine i, posteriorment, Marx, comença a desenvolupar-se la idea que les noves èpoques històriques poden llegir coses noves en les obres antigues, gràcies a la seva diferent situació històrica. L'anàlisi literària materialista de l'època següent trenca amb la historiografia estètica, interpretant la producció de les obres des de l'anàlisi crítica de la ideologia (F. Mehring), o també, per contra, trobant l'ésser veritable d'una obra en la seva imatge canviant en el judici dels contemporanis i el de la posteritat (J. Hirsch). En aquesta línia materialista, Walter Benjamin demana a l'historiador que faci esclatar la continuïtat de la història "per posar en moviment l'experiència de la història que és originària per a cada present" (Jauss: 1991, 36), una experiència que és també consciència crítica del present; de manera similar, Benjamin defensa una experiència estètica de l'art passat, que ens permet comprendre millor l'art contemporani.

"Els testimonis fora d'Alemanya –segons Jauss– són més aviat modestos pel que fa a aquest canvi en la història de les idees" (Jauss, 1991: 33). Només a partir de Paul Valéry es reconeix a França un fort interès en la recepció. Ja aquest, amb la cèlebre sentència que "*mes vers ont les sens qu'on leur prête*" va reconèixer l'abisme insalvable entre l'estètica de la producció i de la recepció i va defensar la segona demanant i esbossant una història de la lectura. La vessant teòrica de Valéry, més valorada a Alemanya que a França és represa a la seva manera per la sociologia de la literatura als anys 30, amb Schücking, interessat en la formació social del gust estètic i amb Vaselovsky, que relacionava les imatges generades per l'art i les creences socials.

No és, doncs, fins als anys seixanta que a fora d'Alemanya es comencen a donar les condicions en direcció a una teoria de la recepció. Primer calia que

“l’estructuralisme ahistòric, la metafísica de l’escriptura de les escoles parisenques i, finalment, el neomaterialisme del corrent de la crítica ideològica” trenqués amb “aquells paradigmes que havien negat la unitat dialèctica del text i de la recepció com a agent històric de la literatura (...) i alhora amb el substancialisme de la tradició que es transmet tota sola” (1991: 34-35).

Jaques Derrida a França, però també Umberto Eco a Itàlia, qüestionen la primacia ontològica de l’obra com a lloc de manifestació d’una veritat preestablerta i li donen aquell caràcter d’estructura oberta que només el receptor pot completar. Com a darrer precursor del “paradigma històric-hermenèutic”, Jauss cita l’obra de Sartre *Qu’est-ce que la littérature?* on, més que en la salvació del passat, la pervivència de la literatura rau en l’acte creatiu recíproc d’escriptura i lectura, un acte lliure de comunicació en el qual l’home pot apropiarse el món i canviar-lo.

1.9 La postmodernitat literària

En l’apartat anterior hem resumit el text de Jauss en què aquest presenta una història de les teories literàries amb un sentit concret, a saber l’aparició final de la teoria de la recepció. El canvi cap al nou paradigma que inclou la perspectiva del receptor en les teories literàries i artístiques no apareix per atzar en la dècada dels 60, quan va ser possible constatar un canvi d’horitzons de la literatura. Els símptomes d’aquest canvi també s’ha de poder constatar en el camp de la literatura, i així ho fa Jauss mitjançant l’obra *Ficciones* de Jorge Luís Borges i, en especial, el seu conte “Pierre Menard, autor del Quijote”.

En aquesta obra, publicada el 1941, però redactada en el 39, l’escriptor, a qui per cert agradava definir-se només com a lector voraç, estableix un doble nivell de reflexió, el del comentari d’un text fictici del simbolista francès Pierre Menard, que reflexiona alhora sobre la manera de recuperar el text sobre l’heroi manxec per a la modernitat. Menard, ens narra Borges, no intenta una actualització amb transposicions ingènues als nostres temps –com moltes de les adaptacions dels clàssics–, sinó amb la reescriptura literal, sense copiar l’original,

de tota l'obra sobre el Quixot. D'aquesta manera, diu Borges, Menard tindria en compte les identitats del nou i de l'antic, però trobant la diferència al bell mig d'elles mateixes, car la repetició paraula per paraula originaria sentits nous tant per als fragments com per al conjunt de l'obra: "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas" (Borges, 1944: 55).

El relat de Borges inclou, segons Jauss, característiques importants per a la literatura i l'art posterior. Per una banda, la descoberta que fa Menard (el personatge i escriptor del conte de Borges) de la lectura com a acte anacrònic és el preludi d'una rehabilitació del lector que trobarà en *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), d'Italo Calvino, un dels màxims exponents. Aquest principi, en l'àmbit teòric, no solament és fonamental en l'estètica de la recepció, sinó també, com hem vist, en el Reader Response Criticism, la semiòtica, el deconstructivisme i el projecte d'una història literària del lector. A més, el text del Quixot que Menard reescriu prefigura també la teoria de la intertextualitat o, com la defineix G. Genette, del palimpsest, terme amb el qual Genette defineix la presència potencial de textos dins d'un text, els quals determinen el seu caràcter literari. Un altre cop, Borges aportà la més radical metàfora postmoderna d'aquesta idea, la metàfora del món com una gran biblioteca en què la repetició en infinites combinacions de només vint-i-vuit lletres origina tota la seva diversitat. L'originalitat obligada en l'art modern és abolida en un món on tot és repetició no idèntica de quelcom d'anterior.

Aquesta relació amb la història implica que aquesta ja no forma part d'un pretèrit perfet que pot ser reconstruït com a objecte d'estudi, com volia la història positivista del XIX, sinó que forma part de la nostra realitat, ens configura alhora que nosaltres li donem sentit segons la nostra manera de copsar el món. La frontera que separa passat i present queda diluïda.

A diferència de la modernitat, que és una mirada endavant, una voluntat de trencament amb la tradició, la postmodernitat és una recerca en el calaix de sastre o "museu imaginari" (expressió de Malraux) del passat per recollir-ne lliurement un material que, en conformant un conglomerat imperfecte i sovint capriciós, guanyarà un nou sentit en la nostra mirada.

Paral·lelament a com la postmodernitat redefineix els horitzons entre història i present, entre virtualitat potencial i efectivitat actual, reestructura de nou les relacions entre realitat i ficció. Aquest seria un tema indispensable en una investigació de major envergadura com la tesi que esperem que doni continuïtat a aquest treball de recerca, i en la qual caldria ampliar la investigació tant de l'estètica de Jauss –que té capítols sencers dedicats a aquest tema aquí inèdits– com de teories d'abast ontològic. Per això, em limitaré a esbossar-lo a través d'una anàlisi de la funció comunicativa de la ficció en la novel·la postmoderna, on Jauss mobilitza estudis sobre el tema d'Iser i Stierle, i dels quals abans he fet esment per contextualitzar el tema que ara ens ocupa. Ho faré a partir d'alguns fragments d'un llarg i profund article que va dedicar a l'obra de Calvino *Se una notte un viaggiatore*, el qual s'ha publicat a Espanya en el volum de *Transformaciones de lo moderno* (Jauss, 1989c: 223-251).

Aquesta novel·la –la complexitat de la qual no podrà trobar aquí espai per desplegar-se– planteja la funció de la ficció en tres nivells que s'interfereixen entre si: la de superar l'abisme entre escriptura i lectura, que alhora planteja la relació entre món no escrit i món escrit; la de fonamentar la interacció entre autor i lector –el qual apareix en les figures de lector que llegeix i lector que és llegit, i la de crear un espai d'escenificació del si mateix per a l'altre o els altres.

Mentre Silas, un escriptor “protagonista” en la novel·la, està escrivint, pot veure des de la seva finestra una dona que està llegint. La simultaneïtat de llurs actes el porta a reflexionar sobre una idea: la vertadera novel·la que aquella dona està llegint és la que ell, Silas, hauria d'escriure. En aquesta idea absurda, més desenvolupada en els diaris de Silas, aquest reconeix que la veritat de la ficció prové només d'allò altre de l'escriptura, la lectura; reconeix aquell abisme insalvable entre l'acte d'escriptura i el de la lectura. Mentre que l'acte d'escriptura manté sempre l'horitzó obert de la constitució de l'objecte imaginari, l'acte de lectura tanca l'horitzó en la constitució de sentit (1989c: 227). Com superar aquest hiatus?, es pregunta Silas; com participar alhora de la constitució d'un text que obre un horitzó de múltiples sentits i alhora constituir-ne un d'ells per a si mateix? En un homenatge al conte de Borges nomenat més amunt, l'escriptor intenta el primer experiment: es dedica a copiar les primeres pàgines de *Crim i càstig*, per

viure simultàniament en la fascinació de dues dimensions temporals diferents, la de la lectura i l'escriptura.

Calvino, però, porta l'experiment borgià més enllà: Silas s'assabenta que una empresa japonesa ha descobert la fórmula de les seves novel·les i pot produir nous llibres Silas Flannery de gran nivell. Als primers moments d'ira, succeeixen els de reconeixement i fins i tot els de complaença en la representació "del meu jo japonès imaginant una de les meves històries". La falsificació, especialment per a la figura del narrador, que ja des d'Homer és una persona fingida, lluny de ser una màscara de la ficció, n'és la seva última encarnació, "és tant com una veritat elevada a la segona potència". Més enllà del que va vaticinar W. Benjamin del valor de la reproducció de l'obra d'art, en el caràcter de l'era electrònica – manifestat per alguns personatges del *Viaggiatore*– la diferència entre realitat autèntica i reproduïda, entre naturalesa i art, es difuminen. Però no s'està referint només a la pèrdua del valor d'autenticitat de l'obra –aquest fet ja el va descriure Benjamin–, ni tampoc només al fet que la còpia sembli millor que l'original, sinó també a l'experiència de Silas de la difuminació del seu subjecte d'escriptor en una possible multiplicitat d'autors. Calvino porta en aquesta i altres situacions, on el mateix autor del *Viaggiatore* sembla desaparèixer, la proclamada mort del subjecte per la modernitat. Una mort que és el començament, tanmateix, de la recerca de l'altre (l'altre del lector, en aquest cas) per camins que fins llavors no s'havien transitat (1989c: 228). Però no avancem esdeveniments.

Un altre dels problemes que es planteja Calvino en la novel·la és la diatriba teòrica a què ha arribat, segons Jauss, la filosofia contemporània: la tesi que l'únic sentit que ens és accessible és el del llenguatge, però no l'existència del món, i la tesi contrària que el llenguatge no obre cap sentit i el món en el qual vivim és inexpressable. El llenguatge és pensat en ambdós pols d'aquesta oposició com un "vel de maia" que encobreix el sentit originari del món. L'*homo sapiens* s'ha convertit en *homo legens* que ja no pot percebre allò que els seus predecessors, que no llegien, podien veure i sentir.¹³ El món de les tres dimensions i dels cinc sentits ha esdevingut opac pel cobriment de les paraules i dels conceptes i

¹³ Aquestes reflexions, les sistematiza Calvino en l'assaig *Mondo non scritto e mondo scritto*, a: *New York Review of Books*, 1983. Per la meua part, hi afegiria la famosa anècdota i metàfora autobiogràfica de Sartre, que va dir que des d'infant ja no veia el món si no a través dels llibres.

s'exigeix a la literatura de retornar-nos la vivència pura del món. La literatura és l'única que té el poder de retornar-nos al món no escrit, quan es concep la ficció productivament i no mimètica, sempre i quan es tracti d'escriure allò que no es coneix, es tracti de fer accessible a la paraula allò a què fins ara no s'havia accedit mai. Com es pot, però, obrir la finestra al món?

Silas es permet un altre experiment genial, l'escriptura d'una novel·la que consti tan sols de començaments de novel·les. Aquest llibre dins un llibre conté deu començaments d'històries de gèneres de literatura popular que han de fer que el seu conjunt "mantingui en tota la seva extensió la potencialitat del començament" (Jauss, 1989c: 236) o –i ara és el moment de recordar la teoria de l'acte de lectura d'Iser– que deixi obert l'horitzó de correlats intencionalis perquè ompli l'horitzó d'expectatives del lector. D'aquesta manera espera Silas obrir l'horitzó tancat del món escrit al món no escrit. L'autor Silas, que, a més, aconsegueix esvair-se de l'autoafirmació clàssica de l'autor en el seu text mitjançant els seus texts inacabats, deixa així l'espai obert perquè entri el lector en la novel·la.

La participació del lector en el *Viaggiatore* no es limita a poder imaginar la continuació d'aquestes novel·les, ni tampoc a la rellevància de les seves expectatives que el narrador confessa tenir en compte. L'apel·lació al lector (*lettore che legge*) s'escenifica des de la primera pàgina com a "tu, lector", pel qual ens veiem conduïts a identificar-nos amb aquest tu, el qual ens portarà a la identificació amb els protagonistes de les deu històries interrompudes. A continuació, Calvino porta la idea de Silas encara més enllà, deixant-nos l'opció oberta a identificar-nos amb el narrador, que ja havia desaparegut i que ara és el lector llegit (*lettore che è letto*). En un moment de l'obra, el narrador, que ara es barreja amb el lector llegit, confessa que escriu l'obra tenint en compte l'expectativa del lector (real?), diluint així la idea romàntica del subjecte creador. En un probable intent de complir aquesta confessió, el lector llegit tindrà una història d'amor amb la lectora que inspirava el llibre que volia i mai no podria escriure Silas.

És a dir, la relació establerta al començament entre el narrador Silas i el "tu, lector" dona lloc a la dissolució del primer perquè el lector passi a ser, primer, protagonista de les històries interrompudes i, posteriorment, si ho vol, a prendre el

paper del lector llegit. Per això, pot dir Jauss que “la ficció de la relació jo-tu en la novel·la en segona persona de Calvino, permet al lector gaudir del plaer de la lectura, ocupar el lloc buit del jo anònim i jugar a desenrotllar nous papers” (Jauss, 1989c: 239). La multiplicitat del subjecte obre en Calvino –com en Pessoa, Machado o Nabokov– la multiplicitat d’horitzons del món no escrit, el món virtual que només la literatura pot intentar obrir, jugant, és clar, amb la complicitat del lector.

Aquesta “barreja” d’identitats és una complexa adaptació estètica d’un tipus de gènere explotat per la literatura de masses, en una fusió de cultura popular i alta cultura, que ha de ser una de les característiques pròpies de l’art postmodern. Es pot evocar, per exemple, la música folk, pop(ular) i tota la que d’aquestes arrels ha sortit, o el mateix Pop Art. I la “barreja” és possible gràcies a un canvi de la recepció estètica, que utilitza la ficció com a mitjà de comunicació per excel·lència, que “no solament possibilita l’apropiació mútua dels discursos de diferents horitzons mundans [cosa que ja feia l’art anterior], sinó també dels papers de l’ego i l’alter en una relació dialògica, i de l’home amb tots els homes” (Jauss, 1989c: 241). La literatura deixa de ser, doncs, l’espai d’autoescenificació del subjecte en què, per exemple, Rousseau es justificava davant la societat de la seva època, passa a ser el lloc on el subjecte de l’autor i el tu del lector es dilueixen i s’intercanvien els pronoms, com en un diàleg on cadascun es posa en el lloc de l’altre.

L’extensió d’aquest principi a l’art postmodern significa per a Jauss l’extensió de l’àmbit de la ficció a una part important de l’àmbit comunicatiu entre les persones, i això vol dir, per tant, a l’àmbit de la construcció (simbòlica) de la realitat. Així com la modernitat consistia a revelar allò que és fictici de la realitat a partir de la desfamiliarització del detall, d’objectes extrets de la mateixa realitat (recordem, per exemple, Apollinaire o els “objectes trobats” de Duchamp), la postmodernitat vol construir la realitat a través de la ficció. La influència de l’element d’il·lusió de l’art afecta, per exemple, els formats dels telenotícies o la comunicació “virtual” a través d’Internet, paradigmes del nostre “real” contemporani, són fenòmens que Jauss probablement deuria tenir en compte quan reflexionava sobre aquest tema. Per això, al final de la seva conferència a Barcelona va poder dir:

“El nostre món s’ha convertit, segurament, en una ficció en alt grau. Però amb la ficció estètica feta servir conscientment com a estudi de la realitat, aquest món ens ofereix l’oportunitat d’alliberar-nos productivament i receptivament, mitjançant les arts, de les tensions de la nostra societat molt tecnificada” (Jauss, 1991: 40).

Aquesta concepció de l’experiència estètica com a alliberació productiva i receptiva de les tensions de la nostra societat serà una de les característiques principals que retrobarem en l’anàlisi de la teoria de l’experiència estètica de Jauss i que es portarà a terme en el capítol 3. Abans, però, seria convenient dedicar un espai especial al diàleg que mantenen l’Estètica de la recepció de Jauss i l’hermenèutica de Gadamer. L’exposició de les semblances i diferències entre Gadamer i Jauss no s’ha de veure ara com un requisit acadèmic, ja que també ens servirà per entendre la diferència entre una hermenèutica preocupada per una sèrie de problemes més propis de la modernitat, entre els quals hi ha la pervivència del sentit substancial de la tradició, i una estètica, la de la recepció, que afronta com un dels principals reptes el de correspondre a les expectatives de la seva època.

Probablement, aquesta constant mirada al present, compaginada amb un profund coneixement del passat, és el que fa prendre consciència a Jauss dels trets diferencials de la seva època. La seva convicció que la modernitat ja havia quedat enrere troba molts arguments històrics, però el que és més important és el que el motiva i impulsa sovint en la direcció de les seves investigacions. Per això, perquè recórrer al paral·lelisme amb la postmodernitat ens ha permès trobar els punts fonamentals de l’estètica de la recepció. Amb tot, no puc negar que Jauss m’ha convençut que a partir dels 60 canvien alguns punts en la nostra mirada sobre el món. Ara bé, sóc del parer que només els historiadors del futur podran respondre a la pregunta sobre si la segona meitat del segle XX ha inaugurat una nova època o senzillament ha estat un nou desenvolupament de la modernitat. Si quelcom queda segur de l’estètica de la recepció, com també de l’hermenèutica, és que els historiadors del futur, segons les seves expectatives i la seva posició davant la història, rebran necessàriament una idea de nosaltres diferent a la que tenim avui dia.

2. La filosofia de l'estètica de la recepció: l'hermenèutica de Gadamer

2.1. La comprensió: eix central de les ciències humanes

En el capítol anterior ens hem trobat amb la necessitat de buscar els fonaments filosòfics de la teoria de la recepció per tal d'obtenir una major comprensió dels conceptes d'història, tradició i recepció que hi subjeu. L'anàlisi de l'hermenèutica de Gadamer no només ens permetrà entendre millor els precedents filosòfics immediats de l'estètica de la recepció, també podrem veure quina són les diferències que fan de la crítica i de la proposta de Jauss una teoria més contemporània. A més, la discussió entre Gadamer i Jauss inaugura un llarg debat sobre el problema de l'obra d'art en tant que representació o expressió de veritats o, d'una manera més genèrica, continguts discursius.

La figura de Hans Georg Gadamer en les ciències humanes, especialment en les disciplines d'història de la literatura i l'art, representa un abans i un després, malgrat haver pres en alguns aspectes una posició moderada, classicista. Enfront de la pretensió d'universalitat de la ciència moderna, Gadamer troba una via alternativa que expliqui la manera de ser i de procedir específiques de les ciències humanes, les quals des de l'època de la Il·lustració –si no abans– fracassaven estrepitosament en qualsevol intent d'adaptar els ideals de veritat, d'objectivitat i de metodologia pròpies de les ciències de la naturalesa. L'obra més representativa d'aquest gran projecte és *Wahrheit und Methode* [1960, *Verdad y método*]. La influència de Gadamer sobre Jauss, que va rebre ensenyances del primer a Heidelberg, comença anys abans de la publicació d'aquest voluminós llibre (vegeu la Biografia). Tot i així, crec que podem prendre aquesta obra com a text de referència, perquè Gadamer hi encabeix un vast conjunt d'investigacions realitzades en les dècades anteriors a la seva publicació. Una obra tan complexa i interessant com *Wahrheit und Methode* no es mereixeria un tractament parcial com el que aquí avancem, però és igualment cert que no podem ara desviar-nos de la ruta marcada més del justament necessari. Els nostres objectius han de ser trobar els precedents filosòfics immediats a l'Estètica de la recepció, és a dir, l'hermenèutica que funda Gadamer, i establir-ne un diàleg on es manifestin les diferències principals.

El fonament que Gadamer construeix per a les ciències humanes arrela en el fons d'algunes de les preguntes filosòfiques cabdals –“què és l'home?”, “què pot conèixer?–, el plantejament de les quals es fa principalment de la mà de la renovació de la filosofia que va portar a terme el seu mestre Martin Heidegger. Les ciències humanes, com el seu mateix nom indica, inclouen l'observador dintre d'allò observat; qualsevol veritat derivada d'aquestes disciplines implica, segons Gadamer, una comprensió de l'home, d'un mateix, en una situació determinada. La veritat, doncs, com veurem més endavant, no es defineix com la correspondència entre una proposició i un estat de coses, com en les ciències positives, sinó com un orientar-se sobre un assumpte, com una comprensió d'un mateix en una circumstància, com una comprensió de la pròpia existència (en el món). La pregunta per la comprensió en les ciències humanes és, doncs, primer de tot, una pregunta antropològica. Quina és la manera d'estar en el món pròpia de l'home?

Heidegger adapta la teoria gnoseològica de Husserl que l'experiència és l'espai necessari en què es poden donar subjecte i objecte, és el principi o *factum* més enllà del qual no es pot trobar un fonament, perquè, de fet, és l'experiència l'espai de mediació entre subjecte i objecte, origen, possibilitat i fonament d'ambdós pols del coneixement. Ni l'objecte que es coneix és previ al subjecte, tal com ho consideren les ciències empíriques; ni el subjecte és previ a l'objecte, tal com es veu des de la perspectiva de l'ètica. L'experiència té aquest caràcter bipolar, “intencional”, de mediació d'ambdues instàncies en què s'acostuma a dividir el coneixement: observador i observat, subjecte de coneixement i objecte conegut. El concepte d'intencionalitat de la teoria epistemològica husserliana, l'aplica Heidegger a l'ontologia, a l'analítica de l'ésser. Apartant-se de la tradició metafísica que es pregunta per l'essència de l'home considerat com una substància aïllable i, per tant, susceptible de ser coneguda per si sola, Heidegger dirà que l'home no es pot ja entendre com un subjecte aïllat, susceptible de ser objecte d'estudi, sinó que la característica fonamental de l'home és estar en relació amb les coses, és la seva existència mundana. Conclou que el fonament

últim de tot plantejament filosòfic és l'existència,¹⁴ en el sentit d'un estar llançat en el món, aquesta peculiar manera humana d'estar ja no tant entre les coses com una més sinó *per* les coses, tot comprenent-les. La manera pròpia de l'home d'estar en el món recau precisament en un estar llançat a un horitzó de significació, és a dir, en un transcendir les dades sensibles pures, en un posar-les en relació amb un horitzó de significació (o context o, més general, món) que els dona un significat com a objectes útils, o persones, o institucions, etc.¹⁵ El concepte d'existència (*Da-sein*) inclou tant el subjecte que coneix, com l'ens conegut, com, finalment, l'horitzó o món (ésser, en la seva accepció més àmplia) en què ambdós es troben. El concepte d'horitzó –potser caldria dir-ne “metàfora filosòfica”–, explotat de manera inesgotable a partir de Husserl i en tota la fenomenologia, també és un dels punts clau de la teoria de la recepció, com hem vist al capítol 1.

La comprensió primària dels homes, doncs, no es dirigeix a l'isolament d'objectes –com fa la ciència–; ben al contrari, la manera d'estar en el món pròpia de l'home significa precisament la comprensió de les coses dintre del seu context, que els dona ara un significat, ara un altre, segons l'horitzó de significació en què l'home es trobi abocat. L'horitzó de significació vol dir que hi ha quelcom de previ al significat de la cosa per a l'home i en virtut del qual el sentit és possible. Podem dir-ne la preestructura de la comprensió o precomprensió. En relació amb això, es pot entendre que, segons l'horitzó en què es trobi l'observador, un ens pugui ser considerat com un conjunt d'àtoms determinats amb una estructura i una

¹⁴ Javier Hernández-Pacheco comenta molt convincentment que el mot existència, en tant que mot compost de 'ex-' (a fora) i 'estar' conserva etimològicament el sentit del *Dasein* heideggerià. Si Heidegger es va permetre utilitzar un terme de l'alemany quotidià per dotar-lo d'un significat profund, per què no ho han de poder fer també els seus traductors? No sembla necessari optar pels neologismes de “ser-allí” de Gaos, “estar-allí” d'Agud i Agapito a *Verdad y método*, o de la traducció catalana de “ser-hi”. Javier Hernández-Pacheco, *Corrientes actuales de filosofía*, 1996.

¹⁵ Max Scheller ja havia aplicat a l'existència humana aquesta capacitat inherent de transcendir les dades sensibles i l'ara temporal. L'any 1928 pronuncia en una conferència: “l'home és l'etern *Faust*, la *bestia cupidissima rerum novarum*, l'ésser que no es conforma amb la realitat que l'envolta, sempre desitjós de trencar les barreres del seu ésser-així-aquí-i-ara, aspirant sempre a *transcendir* la realitat que el rodeja –inclosa la seva pròpia realitat personal”. Max Scheller, *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (1928); traducció castellana *El puesto del hombre en el cosmos*, 2000, Alba Editorial, Barcelona.

disposició determinades i, segons una altra, sigui la flor que expressa el sentiment d'una persona per una altra i, fins i tot, sigui el símbol principal en la diada de tot un poble.

En aquesta tesi rau la transformació de Heidegger de l'ontologia en hermenèutica, per la qual l'acte de comprendre les coses és l'existencial primer, la condició de possibilitat, de la manera de ser humana. No hi ha cap altra cosa que la que és compresa. Com ho defineix Gadamer, "comprendre no és un ideal resignat de l'experiència vital humana en la senectut de l'esperit (...), però tampoc un ideal metòdic darrer de la filosofia enfront de la ingenuïtat d'anar vivint, sinó que per contra és la forma originària de realització del ser-hi, del ser-en-el-món", de l'existència (Gadamer; 1960: 324-5). Gadamer es proposa a *Wahrheit und Methode* partir d'aquesta idea per desenvolupar-la en l'àmbit de les ciències humanes, atès que aquest tipus d'experiència originària de l'home els portarà la més profunda fonamentació. Per això, però, Gadamer estira més el fil de la reflexió del seu mestre: si la comprensió és la comprensió d'allò altri, hi ha d'haver una manera de ser comuna entre allò conegut i el coneixedor. Quin és, doncs, el denominador comú que fa possible la comprensió?

L'home es relaciona necessàriament amb les coses (està projectat en el món), no tant segons el suposat significat objectiu que atribueix la ciència, sinó sobretot segons allò que poden arribar a ser per a ell, segons la projecció que l'home en pot fer amb vista al futur. L'horitzó en què les coses es presenten inclou, doncs, les seves potencialitats. Per això, conèixer les coses que ens rodeixen, comprendre una situació, és guanyar-hi una posició avantatjosa, és establir les relacions entre altres coses o persones, explotar-hi les possibilitats pràctiques, desenvolupar-se, en definitiva, en el món. "La comprensió representa un nou espai de llibertat espiritual", diu Gadamer comentant aquest punt de Heidegger (ib, 1960: 326). D'alguna manera, és com si s'estigués referint a l'expressió popular "saber és poder"; expressió que en alemany es fa evident en la doble accepció del verb comprendre (*verstehen*) que significa també un saber pràctic (*sie versteht nicht zu fahren*, per exemple). La comprensió, per tant, és possible perquè ambdós participen d'aquest poder ser, d'aquesta projecció temporal cap al futur, la qual no es pot constituir sense la corresponent procedència temporal comuna. Perquè en tota comprensió de possibilitat futura hi

juga un paper essencial la comprensió d'allò que l'objecte i la persona han estat. Parlem de la seva historicitat, de la temporalitat pròpia de les coses i de l'home, que fa possible aquest estar projectat compresiu en el món, aquesta existència projectada cap al futur. Concebre la historicitat com a condició de la comprensió permet a Heidegger anomenar-la precomprensió. En tant que l'horitzó comú originari del coneixedor i del conegut és el passat i el futur, pot dir Heidegger que l'ésser és, en la seva accepció originària, temps.

La historicitat és el segon existencial originari de la comprensió humana que Gadamer recull de Heidegger per fonamentar la seva hermenèutica. Si a aquest li interessa més el caràcter de projecció cap al futur per fonamentar la seva ontologia hermenèutica, a Gadamer li interessa més la conseqüència que en tota temporalitat hi ha implicat també el passat. I és precisament la comuna historicitat de l'objecte i del subjecte en la comprensió el fonament que necessita per a l'experiència hermenèutica, l'experiència pròpia de les ciències humanes. Si la història, l'art, la filologia, etc., estudien el passat, no és fàcil pensar en uns fonaments més sòlids que la participació del passat en la comprensió general de l'home. El tercer pilar d'aquesta fonamentació, el llenguatge, la concepció del qual es remunta també a Heidegger, el desenvolupa Gadamer sense reconèixer amb prou feines les seves herències (vegeu III part, especialment capítol 12 de *Wahrheit und Methode*). Malgrat la seva importància cabdal en l'hermenèutica de Gadamer (com en tota la filosofia del segle XX), no podrà ser objecte directe d'anàlisi en aquest treball, atès que no és un tema sobre el qual Jausс hagi escrit res de nou.¹⁶ Continuem ara analitzant com Gadamer recull i desenvolupa les nocions fins ara explicades a les ciències humanes.

En l'àmbit antropològic, el coneixement de les coses és possible gràcies a la precomprensió o horitzó de significació que envolta homes i objectes. En l'àmbit concret de les ciències humanes, la cosa o objecte és principalment un text o una obra d'art; l'horitzó de significació és la tradició, que configura una precomprensió en forma de prejudicis, atenent el seu sentit etimològic.¹⁷ Sense

¹⁶ Aquesta opinió només l'he pogut extreure pel que fa al conjunt de la seva obra traduïda al castellà i al català. És d'esperar que algun dia pugui ser contrastada en les obres completes.

¹⁷ La història d'aquest concepte mostra la seva depreciació des de la Il·lustració, època que va elevar a condició fonamental del coneixement la superació de tot prejudici (Gadamer; 1960: 338-344). "El prejudici bàsic de la Il·lustració és el prejudici contra tot prejudici" (ib: 337).

una noció o un mínim coneixement (encara que siguin incomplets) de la llengua i del context de l'obra, la comprensió no pot ni tan sols intentar-se. Però el que és evident en l'àmbit extern del text, també ho és pel que fa al seu contingut. En tota comprensió de sentit, l'interpret hi anticipa un sentit sobre el tot. A mesura que l'interpret llegeix, modifica aquesta expectativa en consonància amb el sentit que se li fa present. Fins i tot, és ben habitual que convisquin interpretacions diferents o incompatibles fins que pot establir-se la univocitat del sentit. Aquestes anticipacions de sentit, la majoria de les quals no es fan conscients, són opinions prèvies que aniran sent contrastades al llarg de la lectura. Només avançant en la lectura, i segons la predisposició del lector a canviar-les, serà possible que aquest es deixi impregnar per les noves idees que el text conté. El més important d'això, doncs, és que en tota comprensió hi ha una sèrie de pre-judicis (opinions prèvies al judici, encara no falses ni correctes), els quals no solament anticipen un sentit, sinó que principalment fan possible tota comprensió. Tot seguit, aquesta anticipació del significat general d'una cosa o l'expectativa de sentit es veurà corregida per l'observació empírica. Aquest nou sentit funcionarà novament com una anticipació que permetrà noves observacions, un nou aprofundiment empíric en l'objecte. Aquesta contínua anticipacions del sentit i aprofundiments en l'observació de les parts constitueixen un procés cognitiu circular. La circularitat de la comprensió humana, descoberta per Heidegger, és aplicada per Gadamer especialment com a principi bàsic de la comprensió en les ciències humanes, i l'haurèm de tenir present en la resta del capítol.

Un cercle que no s'ha de pensar com un cercle viciós, sinó positivament, com una condició necessària, repetim-ho, de la comprensió (ib, 1960: 331-338). De fet, com hem vist en el capítol I, l'Estètica de la recepció assumeix la validesa d'aquesta dialèctica entre expectatives i configuració de sentit. També hem estudiat al capítol 1.4 que, per Iser, les expectatives de sentit que el lector projecta sobre un text formen part de qualsevol procés de lectura. Anàlogament, per a Jauss, les expectatives socials –el conjunt de coneixements i creences que formen part d'una comunitat– determinen positivament o negativa la producció d'un text i la seva posterior recepció. Per tant, per a l'Estètica de la recepció, l'anàlisi de les expectatives és la porta d'entrada per a una comprensió correcta del text.

Ara bé, hem de tenir en compte que, entre els prejudicis, n'hi ha d'intersubjectius –el conjunt del saber social–, n'hi de subjectius –les experiències que el subjecte ha adquirit biogràficament– i n'hi ha que simplement són ocurrences ocasionals. El problema, doncs, rau en com és possible arribar a una comprensió correcta de la cosa, del text antic –com interessa a les ciències humanes–, si tenim en compte que en la comprensió hi poden participar tant les opinions falses com els prejudicis correctes. Com es pot arribar a discernir quin prejudici és una anticipació coherent amb el text i quin és només una ocurrencia pròpia de la nostra situació personal i subjectiva? Hi ha algun mètode segur que permeti neutralitzar els prejudicis que afecten la posició de l'observador?

Mentre que l'Estètica de la recepció estableix un mètode per tal d'evitar que tals opinions subjectives afectin el procés de construcció del sentit d'un text, una metodologia que després s'ha aplicat a altres disciplines de les humanitats, Gadamer nega la possibilitat d'establir una metodologia general per a les ciències humanes. Si la comprensió humana general participa d'allò que l'interpret pensa i creu –allò que és com a ésser humà–, com hi ha d'haver un mètode vàlid per a tothom en qualsevol situació? I si la comprensió humana general és la que s'activa també en la comprensió de les ciències humanes, com ha de ser possible trobar un mètode? El plantejament detallat d'aquestes qüestions ens ocuparà la resta del capítol.

Si bé Gadamer argumenta que no es dona aquesta possibilitat, que cap mètode no és possible en una comprensió que inclou l'interpret, no ha de ser, però, impossible dotar-se d'una comprensió crítica. Aquesta comprensió haurà de neutralitzar l'efecte dels prejudicis en la interpretació. Altre cop, la circularitat hermenèutica rodeja el problema. Perquè, per tal que un prejudici deixi d'actuar com a tal, per tal que deixi d'exercir la seva força des de l'ombra, aquest ha de sortir a la llum, és a dir, ha de fer-se conscient. Ara bé, per a fer explícit un prejudici, cal destacar-lo d'allò que l'activa però que alhora el fa passar desapercebut, a saber, l'acte de construcció del sentit, la lectura del text. Això vol dir que els prejudicis només es poden manifestar en l'acte de lectura d'un text de la tradició, un acte en el qual precisament la tradició i els prejudicis sobre aquesta estan influent. Seguir donant voltes al cercle hermenèutic permet a Gadamer descobrir que aquest problema no és cap obstacle insalvable.

Si seguim el que hem anat dient la tradició és l'horitzó comú de lector i text: "Ens trobem sempre en tradicions, i aquest nostre estar dintre d'elles no és un comportament objectivador que pensi com a estrany o aliè el que diu la tradició; aquesta és sempre quelcom propi, exemplar o avorrible, és un reconèixer-se (...)" (Gadamer; 1960: 350). És a dir, la contínua lectura dels textos clàssics al llarg de la història genera una tradició de comprensió, que és la que genera els prejudicis culturals de l'interpret en el moment d'interessar-se per un text, en el moment de dirigir-se a un text. La lectura d'un text suposa, doncs, trobar-hi en ell els prejudicis, les idees prèvies que la tradició ha generat en la consciència de l'interpret. La lectura de la tradició ens permet poder veure representats els nostres prejudicis, allò que ens determina. Això ens permet fer explícita la posició en la qual la història ens ha situat.

"En realitat, no és la història que ens pertany, sinó que som nosaltres que hi pertanyem. Molt abans que nosaltres ens compreguem a nosaltres mateixos en la reflexió, ens estem comprenent ja d'una manera autoevident en la família, la societat i l'estat en què vivim. La lent de la subjectivitat és un mirall deformant. L'autoreflexió de l'individu no és més que una espurna en el corrent tancat de la vida històrica. Per això els prejudicis d'un individu són, molt més que els seus judicis, la realitat històrica del seu ésser" (Gadamer; 1960: 344).

Els prejudicis són la determinació de la tradició que aquesta incorpora en el subjecte. Allò que l'interpret té en comú amb el text, a saber, la pertinença a una mateixa tradició, fan possible la comprensió del text i, en general, de la tradició mateixa. Per això és erroni situar-se fora de la influència de la tradició si alhora ens hi volem comprendre. La consciència que interpreta un text de la història no ho fa des d'un posicionament ahistòric, ho fa com un moment a afegir a aquesta història. L'interpret actual és una instància de mediació que fa possible el desenvolupament de la tradició.

2.2. La consciència dels efectes de la història, la interpretació i l'aplicació

Tant text com intèrpret pertanyen a la tradició, la qual configura una historicitat comuna que permet la mútua comprensió. Ara bé, si és ella la que ens transmet els valors de la comprensió, sembla hauríem d'interpretar la tradició sempre de la mateixa manera. De fet, no és estrany trobar esdeveniments en què s'intenta recuperar punt per punt actes, rituals o festivitats folklòriques. Com si el seu sentit no hagués variat al llarg del temps i d'aquesta manera hom es retrobés amb la *viva imatge* de les arrels pròpies d'aquella tradició. Aquesta és la comprensió característica de la història positivista del XIX i de molts sectors conservadors o "puristes" d'avui dia. Tanmateix, tenim proves històriques per pensar que és més aviat el contrari, que el sentit d'un text antic canvia al llarg del temps. Però, per què és així?

La crítica de Gadamer es basa en l'anàlisi de la consciència històrica, la qual, com ja s'ha indicat pel que fa a la comprensió general en les ciències humanes, no pot objectivar la tradició que li interessa conèixer sense incloure la seva pròpia situació. Per això, és impossible reconstruir el significat d'una obra en el seu moment d'aparició; tot i això, Gadamer no vol renunciar a la possibilitat de comprendre el seu sentit original, a diferència del que manté l'estètica de la recepció, com veurem de seguida.

Per entendre com Gadamer defensa la possibilitat de la comprensió d'un text que, per una banda, mantingui el sentit original i, per l'altra, hi afegeixi la situació nova i diferent de l'intèrpret, haurem d'analitzar la concepció de la història de Hegel. La concepció hegeliana de la tradició és força més sofisticada; de fet, potser, la més sofisticada, (no hi ha hagut una ment amb major capacitat especulativa, deia a classe el professor Pere Lluís Font). Intentaré resumir-la tenint en compte especialment l'explicació que en fa Gadamer a *Wahrheit und Methode*. Hegel s'oposa a la idea d'una tradició invariable argumentant que tota comprensió d'allò diferent –com ho és la tradició– està mediada pel moment actual de l'esperit que la llegeix. Ara bé, en Hegel hi ha un moment en què l'esperit assoleix la comprensió total, que vol dir reconèixer-se a si mateix com a efecte del transcurs de tota la història. Per això, en la comprensió total de l'esperit

—l'autocomprensió—, aquest supera tota alteritat. En aquest sentit, Hegel pot concloure que l'autocomprensió total de l'esperit en la filosofia inclou la superació de la història i de les institucions actuals com a quelcom de diferent a la subjectivitat (Gadamer; 1960: 222). L'esperit absolut hegelianà comprèn l'esperit objectiu i subjectiu. L'esperit subjectiu, de la mateixa manera, reconeix en la història el camí de l'esperit cap a la consciència de si mateix, reconeix mitjançant la formació o educació cultural (*Bildung*) a si mateix en allò altre del present, és a dir, les institucions contemporànies. Aquestes institucions, l'esperit subjectiu cultivat les considera com a cristallitzacions objectives, socials, de l'esperit absolut. En conclusió, el reconeixement de l'esperit subjectiu en l'alteritat, la història (passat) i les institucions (present), condueix al coneixement de l'esperit absolut, al coneixement absolut i conceptual de la realitat que només la filosofia pot aconseguir (ib: 417). En altres paraules, el màxim coneixement que pot assolir l'esperit és la comprensió (superació) d'allò objectiu, allò altre (passat i present) mitjançant les mateixes categories lògiques (filosofia) amb què es coneix a si mateix.

Gadamer manté contra Hegel que, el fet que es pugui conèixer el sentit originari d'una tradició no vol dir que el seu sentit absolut pugui ser conegut per una consciència finita. Per una banda, perquè qualsevol interpretació és un moment més de la tradició: el subjecte forma part del procés temporal que és la tradició en el qual aquesta s'interpreta a si mateixa. “Comprendre s'ha de pensar menys com una acció de la subjectivitat que com un desplaçar-se un mateix cap a un esdevenir de la tradició, en el qual el passat i el present es troben en una contínua mediació” (ib: 360). Per l'altra, perquè aquest formar part de la tradició, la impossibilitat de tenir-la al davant com un objecte finit, fa que el coneixement absolut sobre ella no pugui acabar-se mai. Per això, tampoc no és possible la comprensió total d'un mateix ni de la situació de l'interpret o dels prejudicis que el determinen en la comprensió: “un es troba sempre en una situació la il·luminació de la qual és una tasca que mai no pot assolir-se totalment. (...) Ser històric vol dir no esgotar-se mai en el comprendre's” (ibíd.: 372). Allò que l'interpret té en comú amb la tradició, a saber, els prejudicis que aquesta li transfereix, fan possible la comprensió, però alhora posa límits al seu coneixement. Ser conscient d'aquest doble joc, a saber, ser producte de la història

i conèixer-se com a tal, ser conscients dels límits que la pròpia historicitat imposa al coneixement és el que Gadamer anomena prendre consciència dels efectes de la història sobre un mateix, tenir consciència de la *història efectual* o de la influència de la història¹⁸ (ib: 16; i també 370 ss.). La història efectual “determina per avançat allò que ens semblarà qüestionable i objecte d’investigació, i normalment oblidem la meitat d’allò que és real, més encara, oblidem tota la veritat d’aquest fenomen cada vegada que prenem el fenomen immediat com a tota la veritat” (Gadamer: 371). Ara podem reconèixer la influència sobre Jausser del concepte d’història dels efectes, que ell adapta com a història de la recepció. Més endavant veurem quines són les importants conseqüències per a una teoria que utilitzi la noció d’efecte i per a una altra que es basa en la recepció d’una obra.

Per a Gadamer, ser conscients de la història dels efectes significa per a l’hermenèutica poder valorar el fenomen històric (o text) en una major comprensió de la seva realitat, i que una lectura ingènua no pot assolir. Com que la comprensió immediata –o ingènua– d’un fenomen històric no és conscient de la seva pròpia situació hermenèutica i històrica, es troba directament sota els efectes –en la consciència de l’interpret, en forma de prejudicis– que aquest fenomen ha tingut en la història i, per tant, no pot valorar-lo en el seu sentit originari. Prendre consciència dels efectes de la història sobre nosaltres és el primer pas cap a una lectura crítica d’aquesta.

La qüestió és complexa i val la pena aturar-s’hi. Ara resulta que no solament són les ocurrencies personals les que m’amaguen el sentit original d’un text, sinó que són precisament els efectes que aquest text té al llarg de la història els que l’oculten. Però no hi ha aquí una contradicció? Com és possible que les interpretacions d’aquest text al llarg de la història –i sumant-hi els efectes d’aquestes interpretacions en la vida social de cada època– siguin la precondition per a la comprensió del passat i alhora allò que també me’l pot fer malinterpretar? Com és possible que allò que em permet salvar la distància històrica amb allò

¹⁸ En alemany, *Wirkungsgeschichte*. Amb tot, una crítica definitiva a la teoria de Hegel sobre l’autoconeixement de l’esperit en l’alteritat (també de la història), és a dir, sobre si el subjecte podria assolir el coneixement total de la tradició en un acte absolut de reflexió no la portarà Gadamer fins al capítol 11, dedicat a l’experiència pròpiament hermenèutica, titulat “Anàlisi de la consciència de la història efectual. El Concepte de l’experiència i l’experiència hermenèutica”. Resumir-ne el contingut, però, està més enllà dels nostres objectius.

antic sigui el que m'“oculta el sentit originari del text” o “fa que oblidem la meitat de la realitat d'un text”? Cal entendre que els prejudicis són el resultat de les interpretacions que s'han fet al llarg de la història sobre un text. Aquestes interpretacions inclouen la posició de l'interpret, el qual aplicava –d'aquest terme en parlarem d'aquí a uns moments– allò que el text li deia a la seva situació personal i social. La situació d'un col·lectiu que llegeix el text d'una manera determinada es veu influenciada per aquesta lectura, creant així un valor de lectura que es transmet a la següent generació, la qual el modifica aplicant-lo a la seva situació concreta, i etc. Per això, com més temps passa, diu Gadamer, més transformacions ha patit el sentit d'un text. La tasca d'una comprensió crítica serà primer de tot prendre consciència d'aquest procés per neutralitzar-lo i recuperar la veritat que originàriament el text expressava.

Ser conscients dels efectes que té la història sobre nosaltres ens mena a no precipitar la interpretació, a determinar el màxim possible la situació en què ens trobem i, així, enfrontar-nos amb el text amb menys prejudicis i amb una valoració més adient a la veritat que ell ens pot dir. Ser conscients de la influència que la història té sobre la nostra mirada quan volem comprendre un text és el primer pas cap a una comprensió crítica del sentit originari d'un text. Però no pot ser l'únic pas; analitzem els altres dos moments en què s'estructura.

Però això només pot fer-se si s'està predisposat a adquirir noves experiències, a no trobar en la tradició allò que ja som. És a dir, s'ha de voler considerar la tradició com a alteritat, com a quelcom que mai no pot ser totalment equiparat a nosaltres i, per tant, com a algú que ens pot explicar alguna cosa desconeguda (la crítica al coneixement absolut de la història demostra aquesta possibilitat). La consciència de la història efectual ha de portar aquesta obertura en tant que reconeix les pròpies expectatives de lectura (prejudicis) com l'efecte que les interpretacions al llarg de la història tenen sobre ell. La consciència de la història efectual s'adona que el sentit d'un text ha experimentat transformacions al llarg de la història i, per tant, reconeix el text com a resguard d'un sentit diferent, el sentit originari.

Aquest estar obert, la predisposició a llegir un sentit diferent del que ja coneixem pels efectes de la història sobre nosaltres, precedeix el segon moment, que es caracteritza com l'intent de desplaçar-se a la posició de l'interlocutor, és a

dir, a guanyar l'horitzó històric del text. Això no significa aparèixer en un altre horitzó completament diferent del nostre, ni desplaçar-se a altres móns estranys. Desplaçar-se a l'horitzó històric no pot ser mai, com ja hem dit, la reconstrucció total de l'entorn (o context) històric del text. "L'horitzó es desplaça al pas de qui es mou" (ib: 375) i desplaçar-se a un altre horitzó representa, per tant, més aviat un ampliar el propi horitzó de l'interpret amb el del text. És en aquest sentit que Gadamer parla de fusió de *presumptes* (ib: 377) horitzons, atès que hom no fusiona el propi horitzó amb un altre sinó que amplia els límits de la pròpia visió amb l'experiència que ens proporciona la comprensió de l'altre. El fet de guanyar un horitzó no significa obtenir amb un coneixement objectiu i sense vinculació amb nosaltres, ans al contrari, permet "aprendre a veure més enllà d'allò proper i del molt proper, no pas desatenent-los, sinó precisament veure'ls millor integrant-los en un tot més gran i en patrons més correctes" (ib: 375). Així doncs, encara que parlem de l'horitzó del text, per una banda i, per l'altra, del nostre, no existeixen dos horitzons realment diferents, atès que ambdós comparteixen aspectes comuns d'un de més ampli, que és la tradició a la qual pertanyen. Només parlarem d'horitzons diferents quan una consciència hermenèutica, que és crítica de la seva posició, vol evitar la comprensió ingènua d'un text. Llavors, diu Gadamer, cal explícitament "destacar l'horitzó de la tradició respecte del propi de la consciència històrica" (ib: 377). Aquesta és la segona tasca de la consciència de la història efectual per a una comprensió crítica. També és una de les principals tasques de l'hermenèutica de la recepció de Jauss, com s'ha mostrat al capítol 1, especialment amb l'exemple de l'article "Racines und Goethes *Iphigenie*". En aquest exemple hem intentat resumir l'aplicació del mètode jaussian pel que fa a la recepció d'una obra, és a dir, la interpretació correcta de la seva estructura bàsica de sentit per tal de poder-lo aplicar a la situació actual.

Ja la filologia antiga havia pres consciència de l'estranyament que patien els textos antics i de la necessitat d'establir-ne una interpretació fora d'equívocs. Tot i que amb una perspectiva molt menys conscient de la pròpia historicitat, la filologia antiga definia –com hem vist en la prehistòria de l'estètica de la recepció– la interpretació gramatical com la reconstrucció del sentit originari del text; només llavors procedia a la interpretació al·legòrica, que permetia l'aplicació del text a la situació dels lectors contemporanis. El concepte d'aplicació va quedar

arraconat a partir del segle XVIII amb el pressupòsit que el sentit originari només podia conèixer-se si l'observador es distanciava del seu objecte, a la manera del mètode científic. Va sorgir la història de la literatura positivista, que va defensar l'ideal de la unitat de les literatures nacionals (a la qual Jaussera ofereix una alternativa, com s'ha explicat en el capítol 1.1 i ss.). El pressupòsit de tot mètode científic per a les ciències humanes, però, ja ha estat imputat per l'anàlisi de l'estructura de la comprensió, la qual ha mostrat que text i lector es troben en el mateix horitzó de significació i que, per això, el que aquell pugui dir només s'entendrà com a quelcom que pot afectar la situació de l'interpret. Per arribar a una correcta comprensió, doncs, Gadamer defensa que cal diferenciar l'horitzó de l'observador de l'horitzó històric del text, per a després poder fer una fusió controlada dels dos horitzons. El segon moment de la interpretació l'hem descrit com el de guanyar l'horitzó històric. Per aconseguir el tercer moment de la comprensió, el de la fusió d'horitzons, cal *aplicar* el sentit històric a l'actual situació de l'interpret. Cal aplicar allò que el text diu a la pròpia situació vital. La qüestió que es planteja Gadamer és si la interpretació que busca el sentit originari pot diferir d'una interpretació que busqui aplicació.

Per això Gadamer recupera el concepte d'aplicació de l'hermenèutica jurídica i teològica. Aquestes no conceben en un acte separat la comprensió d'un text i la seva aplicació: aplicació d'un text (llei jurídica i bíblica) a una situació legal concreta o a la situació dels fidels. Seria equivocat afirmar que la comprensió del sentit d'una llei per a l'historiador del dret és diferent de la que en té el jurista. I igualment el sentit de les Escriptures no pot ser diferent per a un teòleg que en una predicació davant els fidels. En un gir aristotèlic molt interessant, Gadamer defineix la comprensió d'un text clàssic com l'aplicació a una situació concreta d'un coneixement general sobre les coses; i és que en un sentit anàleg fonamentava Aristòtil la seva ètica: la virtut reflexiva (*phronesis*) consisteix a saber aplicar a cada situació el saber moral, aquell saber viure correctament en general, un saber que no existeix com a llei independent (com la idea platònica del Bé), sinó que només es coneix en la seva aplicació. És en aquest sentit que Gadamer pot dir que l'interpret "està obligat a relacionar el text amb aquesta [la seva] situació, si és que vol entendre alguna cosa en ell" (ib: 396), però això no vol dir que l'aplicació sigui un tercer moment separat de la comprensió

històrica (o també interpretació cognitiva), sinó que ella mateixa guia la interpretació. Perquè, com hem dit més amunt, la situació del lector és la que l'orienta cap a un text i en una direcció comprensiva concreta. El contingut d'un text ja no és quelcom que només interessi en el seu aspecte de document del passat; ara es pot arribar a una comprensió crítica d'un text que alhora té a veure amb nosaltres, que parla d'un assumpte que ens importa i sobre el qual nosaltres l'hem interrogat. Ens ha obert l'horitzó cap a una ampliació de l'experiència, cap a una comprensió de nosaltres i del nostre estar en el món. Per això, cada interpretació ha de diferir en algun aspecte; el moment de l'aplicació afegeix un caràcter –si bé, en Gadamer, no gaire accentuat– de producció de significat, i no solament de reproducció.

Gadamer vol retrobar en un acte unitari, la resposta que el text originàriament aportava a una situació i l'aplicació d'aquesta resposta a la situació o pregunta de l'interpret actual. Amb la diferència que, en tancar aquest cercle, ara diu Gadamer que s'ha fet com una fusió controlada d'horitzons, de tal manera que se superi “expressament i conscient la distància en el temps que separa l'interpret del text, i alhora l'alienació de sentit que el text havia experimentat” (ib: 383).

2.3. La impossibilitat d'una metodologia: el concepte del clàssic

Gadamer guanya així per a la seva teoria hermenèutica una de les funcions socials de la literatura, de les arts, de la història i de qualsevol disciplina de les ciències humanes, en el sentit que la comprensió d'un text no pot assolir-se correctament sense tenir en compte el caràcter d'accés a una veritat, fins al moment desconeguda, que la tradició comunica directament al seu interlocutor, és a dir, al seu interpret. I, amb l'aplicació d'aquesta veritat a la situació de cada interpret, creu tancar Gadamer la possibilitat d'una hermenèutica metòdica vàlida per a qualsevol moment o perspectiva. “Les nostres consideracions no ens permeten dividir el plantejament hermenèutic en la subjectivitat de l'interpret i l'objectivitat del sentit que es tracta de comprendre” (ib: 382). Precisament, en el “punt mig entre l'objectivitat de la distància històrica i la pertinença a una tradició troba l'hermenèutica el seu vertader topos” (ib: 365); és el lloc d'una comprensió

correcta però ametòdica. Una comprensió que es pretén a si mateixa correcta en el desenvolupament explícit dels tres moments o condicions bàsiques de què es compon (i és que fins i tot en el joc de la tríada, Gadamer sap correspondre a la tradició). “Però aquestes condicions no són totes del tipus de procediments o mètodes, ni el que comprèn podria posar-les per si mateix en aplicació; aquestes condicions han d’estar donades” (ib: 365).¹⁹

Ara bé, en aquesta analítica de la comprensió, “en aquest intent de descriure el que hi ha” (ib: 606), no queda clar encara com és possible diferenciar entre interpretacions correctes i falses i aquesta distinció no la voldria negar mai Gadamer –com tampoc Jauss. A Gadamer, doncs, desprotegint la seva hermenèutica de tota possibilitat d’armar-se amb una metodologia, i evitant també la mediació total per la història de la veritat que ens transmeten els textos de la tradició, només li queda una sortida per trobar una instància de control que reuneixi en ella mateixa l’aspecte normatiu i l’aspecte històric. Aquesta instància, diu, no pot ser una altra que la categoria de “clàssic”. L’aspecte normatiu es reconeix en l’accepció d’estil clàssic, que, malgrat les variacions formals que historiadors, poetes i filòsofs hi han inclòs, ha esdevingut esquema de referència, norma a partir de la qual amb posterioritat s’han definit els nous estils artístics. L’aspecte històric d’“el clàssic”,²⁰ construït per una consciència historicista, concreta el breu lapse de temps en el qual es van desenvolupar les expressions artístiques més perfectes a aquelles normes estilístiques, “els punts culminants en la història dels gèneres literaris” (ib: 358) propis d’una època, també anomenada clàssica, raó per la qual el concepte històric fusiona el concepte d’una època amb el d’un estil. En aquesta indestriable doble accepció, llavors, és possible estendre

¹⁹ Aquesta mena de declaracions van servir-se com una provocació. El “Pròleg” a la segona edició i l’“Epíleg”, escrit per a la tercera edició, volen relativitzar aquest posicionament. En ambdós textos es redunda en la idea que el plantejament del llibre respon sobretot a la pregunta –de tall kantian– de “com és possible la comprensió en general?”. De la mateixa manera que Kant, diu Gadamer, va escriure la *Crítica de la raó pura* sense intenció de prescriure a les ciències com havien de plantejar-se la seva metodologia, ell fa el mateix per a les ciències humanes (Gadamer, 1960: 11-12, “Pròleg”). De l’“Epíleg”, vegeu, per exemple: “el meu llibre planteja la qüestió de la possibilitat de les ciències de l’esperit (que de cap manera significa com haurien de ser en realitat!)”. Malgrat aquestes correccions conciliadores, el cos del text està massa farcit de comentaris antimetodològics dirigits específicament als estudis humanístics.

²⁰ Intentem traduir així *Das Klassische*, potser més clar en castellà amb “lo clásico”.

el seu ús com a expressió universal per als moments de màxima esplendor en les diferents cultures, que alhora reconeixen com a “nou humanisme” el seu lligam amb el primer i més antic. Amb algun exemple quedarà més clar. Els models clàssics llatins i posteriorment el Renaixement o el classicisme alemany no solament es reconeixien com a moviments humanistes en la seva relació d’imitació o diferència del model grec, sinó que posteriorment se’ls ha reconegut com a moment històric d’esplendor dintre de la seva època. El clàssic és molt més que una referència a èpoques històriques o a estils formals: és una categoria a partir de la qual comprenem la tradició, és un esquema de referència. En aquest context entén Gadamer el clàssic com allò sempre involucrat en la història però alhora instància llunyana i inabastable, com allò “passat inassequible i tanmateix alhora present” (ib: 357) en tot esdeveniment històric. El clàssic es conserva al llarg del temps com a quelcom que encara viu, com a instància influent en el l’esdevenir de la tradició. No ha de superar la distància històrica perquè ell mateix, en paraules de Hegel “se significa i s’interpreta a si mateix”, ell mateix produeix la mediació de la consciència històrica cap al passat. “En el fons, el clàssic no és realment un concepte descriptiu en poder d’una consciència històrica objectivadora; és una realitat històrica a la qual segueix pertanyent i estant sotmesa la consciència històrica mateixa” (ib: 357). I en tant que és allò de permanent en l’esdevenir històric i forma part de nosaltres mateixos, el clàssic és la condició perquè el text clàssic ens parli a nosaltres, no com a document històric, sinó com a quelcom que treu a la llum una veritat sobre nosaltres. El clàssic “fa possible l’existència de quelcom que és veritat” (ib: 356).

2.4. El concepte de veritat i la dificultat d’una crítica històrica

Una anàlisi del concepte de veritat gadamerià ultrapassa plenament l’espai que aquí podríem dedicar-li –seria millor dedicar-li tot un treball de recerca–; potser podem afinar, però, una breu aproximació, útil per a aquest treball. Crec que es malentén Gadamer si es vol aplicar el concepte de veritat a la interpretació d’una obra, com si es volgués dir que el que aquella interpretació ha entès és vertader o fals. D’aquesta manera, seria possible la reducció de la seva concepció

sobre la veritat a un concepte proposicional, és a dir, a una proposició que es correspon amb un estat de coses o amb un sentit unívoc del text. Però d'aquest concepte vol distanciar-se sovint Gadamer, sobretot en situar-se al marge del concepte de veritat propi de les ciències empíriques, la veritat com a correspondència objectiva (ib: 543). La veritat sorgeix a través d'un diàleg (entre d'altres, ib: 446) amb la tradició, és una activitat que comporta un previ estar d'acord respecte d'alguns referents i un posar-se d'acord sobre coses més concretes. Per això parla Gadamer de la veritat com a quelcom propi d'una comunitat. Crec que per a Gadamer (que segueix en això Heidegger), veritat forma part de l'existència, d'aquell viure comprenent en el món. És aquell aspecte nou del món a través del qual s'ha enriquit la nostra experiència a través del text; és un espai del món que s'obre per a nosaltres. La veritat, per tant, aquí, es relaciona més amb presència de quelcom i amb obertura de l'horitzó que el fa possible per a l'experiència. Per això parla Gadamer de la versemblança, que també remet a evident i convincent (ib: 579) com un sentit recuperat de la retòrica més apropiat de la veritat en les ciències de l'esperit.

Veritat no tindria la seva correlació amb falsedat. Això no vol dir que Gadamer deixi d'utilitzar –com si escrivís amb un llenguatge científic i no amb el natural– la noció de vertader com a oposat a fals. Sobretot pel que fa, per exemple, a “prejudicis vertaders sota els quals comprenem” i “prejudicis falsos que produeixen malentesos”.

Però, al cap i a la fi, seria més adient parlar no d'interpretacions vertaderes o falses, sinó d'interpretacions versemblants o adequades, atribut que permet una gradació. Així doncs, una interpretació podria ser més versemblant o més adequada que una altra segons la situació a la qual s'apliqui. I en aquest sentit, també, es pot explicar la teoria hermenèutica que les interpretacions històriques d'un text no són falses perquè siguin diferents de l'actual, sinó que deixen de ser adequades per al lector contemporani i es transformen en prejudicis. Les interpretacions històriques, de fet, funcionen en la teoria hermenèutica de Gadamer com aquells prejudicis que possibiliten i alhora oculten a l'interpret actual el sentit originari de la tradició, que ha de ser redescobert per tal de poder-lo aplicar a la seva situació actual. Ja hem cridat l'atenció diverses vegades de l'aparent paradoxa entre la funció de “condició de possibilitat” i la d'ocultament.

Si les interpretacions històriques poguessin ser vertaderes o falses en un sentit unívoc i definitiu (com els pretén la ciència per a les seves proposicions), cauríem llavors en “vertaderes” paradoxes: si fossin vertaderes, els prejudicis que la tradició ens infon (principi de la història efectual) farien que la lectura d’un text no ens pogués ensenyar res, excepte a separar aquells prejudicis que no provenen de la nostra història. Si fossin falses, l’assimilació dels prejudicis que ens transmetria la tradició impossibilitaria per sempre una comprensió correcta del text. Després d’haver intentat esclarir una mica aquestes nocions, crec que podem entendre millor per què les interpretacions passades poden ocultar el sentit originari del text. Les interpretacions passades aplicaven (conscientment o no) a la seva situació la lectura que en feien. Aquesta aplicació, però, afectada per la inintercanviable posició de l’interpret, no pot ser adequada per a un intèrpret posterior.

Això darrer, evidentment, significa que hi ha interpretacions incorrectes o inadequades. L’apologia de Gadamer del clàssic no solament s’ha d’entendre com una profunda defensa dels textos clàssics com a principi de l’educació humanística (encara molt més deixada de banda pels ministeris d’Educació quaranta anys després de la publicació de *Wahrheit und Methode*), sinó, a més, com la definició normativa sobre les interpretacions. La categoria gadameriana del clàssic és, doncs, una instància de control que accepta la inevitable historicitat de la mirada i que, en aquesta consciència crítica, decideix prendre el concepte que la història ha pres des de sempre com a imitació o rebuig. No oblidem que per a Gadamer és la història que ens precedeix, nosaltres formem part d’ella, i “comprendre és un desplaçar-se cap a un esdevenir de la tradició”. “La tradició, per tant, s’interpreta a si mateixa”, a través de Gadamer.

No seré el primer a criticar Gadamer que el valor que atorga a la tradició no permet apel·lar a una crítica a la ideologia dominant. Si aquesta forma part del nostre ésser i la seva major influència roman implícita, amagada, en els nostres prejudicis, l’hermenèutica no pot posicionar-se críticament davant el conjunt de sabers i creences del present. Això apropa Gadamer a una posició quasi conformista amb la ideologia imperant. A *Wahrheit und Methode* ja procura defensar-se contra aquesta crítica previsible, esgrimint que prendre consciència dels efectes que la història té sobre nosaltres és una manera d’acceptar-la

críticament. En el capítol dedicat a la “Rehabilitación de la tradición”, es llegeixen frases com que “la conservació representa una conducta tan lliure com la transformació i la innovació” (ib: 350), i com que “l’acceptació de l’autoritat de la tradició és també un acte lliure”. I amb això Gadamer és encara més blanc dels crítics de la ideologia. Si bé és cert que el coneixement hermenèutic pot aportar, llavors, una consciència crítica de la pròpia situació, per a la teoria hermenèutica seria contradictori oposar-se a la ideologia dominant, atès que representa la forma present, actual, de la tradició i del nostre ésser temporal.

Certament, l’hermenèutica no s’hi pot oposar, a la ideologia, però pot posar en qüestió alguns dels seus elements. Una mica com el famós aforisme de Pascal: la reflexió és com intentar reparar un vaixell en plena navegació, només pot fer-se element per element, mai tot alhora. Aquesta és aproximadament la conclusió de Gadamer després del debat protagonitzat per Habermas i Gadamer i que es va produir a partir de la publicació de *Wahrheit und Methode*. Gadamer resumeix la seva conclusió en relació a aquest debat a l’“Epíleg”, escrit per a la tercera edició. Habermas, continuador de la teoria crítica, introdueix la possibilitat de “l’acord contrafàctic” per tal de posar en qüestió “els prejudicis obsolets i superar privilegis socials mitjançant el pensament i la reflexió” (ib: 659). La posició de Gadamer cap a tal poder de la raó és més escèptica, atès que per a ell hi tenen un paper important “les motivacions emocionals de l’ànima humana”. De fet, reconeix que en la confrontació entre hermenèutica i teoria crítica hi intervé de manera preponderant la retòrica (ib: 660); perquè tot diàleg sobre el món comparteix amb la retòrica “l’àmbit dels arguments convincents (i no dels lògicament concloents)”. Només posant-se a si mateix en joc, cosa que per a Gadamer nega la possibilitat tant de prendre la pròpia ideologia com de portar a terme una interpretació crítica de la mateixa en la seva globalitat, “l’intèrpret que comprèn es veu obligat a posar en joc també els seus propis prejudicis” (ib: 661). A l’apartat 2.5 exposarem altres idees sobre aquest delicat tema.

Abans d’acabar aquest apartat, trobo interessant deixar pas a un text una mica més llarg de Gadamer. És un text que inclou explícitament i implícita la majoria dels temes que hem comentat al llarg d’aquest capítol, des de la comprensió inherent en tota interrelació amb una obra d’art i de literatura de la tradició enteses com allò propi però alhora diferent, fins a la retòrica que forma

part de tota persuasió. Però permetem-nos el luxe, per un cop, que les coses parlin per si mateixes!:

“La escritura, y la literatura en cuanto participa de ella, es la comprensibilidad del espíritu más volcada hacia lo extraño. No hay nada que sea una huella tan pura del espíritu como la escritura, nada está tan absolutamente referido al espíritu comprendedor como ella. En su desciframiento e interpretación ocurre un milagro: la transformación de algo extraño y muerto en un ser absolutamente familiar y coetáneo. Ningún otro género de tradición que nos llegue del pasado se parece a éste. Las reliquias de una vida pasada, los restos de edificios, instrumentos, el contenido de los enterramientos, han sufrido la erosión de los vendavales del tiempo que han pasado por ello; en cambio, la tradición escrita, desde el momento en que se descifra y se lee, es tan espíritu puro que nos habla como si fuera actual. Por eso la capacidad de lectura, que es la de entenderse con lo escrito, es como un arte secreto, como un hechizo que nos ata y nos suelta. En él parecen cancelados el espacio y el tiempo. El que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado” (Gadamer, 1960: 216).

2.5. De l’hermenèutica a la teoria de la recepció o la crítica del concepte de clàssic

La teoria hermenèutica de Gadamer, de la mateixa manera que és criticada en el debat filosòfic per la seva concepció elogiosa de la tradició, ho és en l’àmbit de la crítica literària pel recurs a la noció de clàssic com a model de referència de la interpretació correcta. Aquesta crítica és el punt de partida de tota teoria de la recepció. I és que, des d’aquest punt de vista, mantenir que cal neutralitzar les interpretacions històriques per arribar a una d’originària amb el suport de l’esquema clàssic i, així, poder comprendre “allò que el text realment vol dir”, significa introduir un element de substancialisme en la teoria hermenèutica. Aquest substancialisme soterrat es descobreix quan es considera el model clàssic com un model intemporal que perdura i influeix l’art positivament o negativament al llarg del temps.

Jauss troba ja en la seva primera obra important, *Literaturgeschichte als Provokation*, arguments per atacar la idea gadameriana de clàssic. De l'anàlisi que en fa Gadamer, Jauss considera que si "el clàssic és la superació de la distància històrica", ja que és un producte en continu desenvolupament que carrega sobre sí els efectes de la història, llavors no té sentit anar-lo a buscar com a model d'una interpretació que es vol deseixir dels efectes de la història mitjançant la determinació de la pròpia situació i, així, retrobar, en el text antic, el sentit original i vertader (1970b: 174-5). De fet, això significaria, com afirma Jauss a "L'epíleg" a "Racines und Goethes Iphigenie", la defensa del prejudici de la tradició sobre una obra amb la coartada que el seu significat s'estableix per consens (1973b: 274).

Però, quin és el significat de l'obra que es tracta d'imposar, quan es defensa la mirada reconciliadora del classicisme? A "*Literaturgeschichte als Provokation*", explica que l'adopció d'una obra com a clàssica significa l'establiment d'una interpretació mediada per la tradició, és a dir, per la interpretació d'altres èpoques, que ha convertit l'obra en un valor familiar i segur (Jauss: 1970b: 175). Per a Jauss, el significat clàssic d'una obra és assumit per la tradició quan en una època determinada s'equipara la recepció del text a les expectatives socials i, per tant, passa a formar part del conjunt de saber de la societat. Tanmateix, tal lectura conciliadora és 'el resultat del segon canvi d'horitzó: la indiscutida obvietat de l'anomenada "obra mestra", que en l'horitzó retrospectiu d'una tradició modèlica amaga la seva negativitat originària i ens obliga, en contra de l'acreditada classicitat, a tornar a recuperar l'"adequat horitzó de preguntes" (1970b: 174-5). "Recuperar l'adequat horitzó de preguntes" representa per a Jauss precisament el fet de buscar la pregunta que avui dia té sentit de fer-li a un text des d'un col·lectiu concret. Si aquest pot respondre amb alguna novetat i pot aportar-nos una solució més enllà d'allò que ja som i sabem, llavors aquella obra segueix viva i dialogant, sinó...

Jauss comenta que allò que porta Gadamer a buscar el suport en la instància de clàssic és la seva concepció de l'art, basada en el concepte de *mimesis* com a "reconeixement". En la seva anàlisi ontològica de l'art, Gadamer afirma que allò que s'experimenta de l'art és el seu grau de veritat, allò que coneixem i reconeixem en ell. Tanmateix, aquest concepte de l'art, diu Jauss, "més enllà del

seu moment d'origen, l'època de l'humanisme, no pot ja sostenir-se com a base general d'una estètica de la recepció", i molt menys en una època en què "la metafísica substancialista ha perdut la seva obligatorietat" (1970b: 174-5). El procés d'historització que comença amb la Il·lustració fa evident els canvis que es produeixen amb el pas del temps. Per això, la Il·lustració obre aquesta necessitat de mirada cap al futur que tant caracteritza la modernitat (1970b: 28-31). El que al segle XX seria aixecat com l'atribut essencial de l'existència, el temps, per un dels pensaments més influents fins avui dia ha estat possible gràcies a aquesta voluntat moderna de control sobre la pròpia història, sobre els efectes que el propi passat produeix en l'home. Des de llavors, la pèrdua d'autoritat dels clàssics ha estat un procés imparable, i es tendeix a una lectura d'aquests sota altres criteris. Intentar defensar la submissió a l'autoritat clàssica es considera, per tant, una manca de llibertat en la interpretació. Efectivament, l'hermenèutica, revalorant el concepte de clàssic, nega el principi d'autonomia de la recepció. En el moment que els clàssics perden la seva autoritat, com es fa definitivament palès en el cas de l'art a partir de la segona gran guerra, la història de la recepció podrà sorgir com una de les primeres teories que podran parlar dels clàssics en el sentit que aquests no tenen un significat originari, únic.

Per a l'estètica de la recepció, la instància de mediació del clàssic no solament no és necessària com a guia de la interpretació correcta, sinó que impossibilita una recepció productiva. Si el clàssic fos, en les paraules de Hegel que utilitza Gadamer, "allò que s'interpreta a si mateix", la creativitat o productivitat de l'interpret es veuria totalment limitada. Per a Jauss, precisament, l'adopció de la categoria del clàssic oculta la negativitat pròpia amb què el text antic es va presentar com a resposta a un horitzó d'expectatives concret. Dir clàssic a una obra és adoptar com a definitiu el canvi d'horitzó que l'obra va provocar en el passat i, per tant, ja no pot plantejar-nos cap desplaçament major del nostre horitzó (Jauss, 1970b: 174). De fet, la possibilitat que un text antic ens pugui dir alguna cosa nova rau en el fet que la perspectiva actual canvia la pregunta que li fa al text; en lloc de projectar-hi la mateixa expectativa que altres lectors precedents al llarg de la història, i que l'han convertit en clàssic, hi planteja una altra, d'acord amb les expectatives socials contemporànies i dintre de l'espai de possibilitats de l'horitzó intraliterari de l'obra (Jauss, 1970b: 217).

Tot això abona el que hem dit al capítol 1 sobre la posició de l'Estètica de la recepció: no hi ha sentit originari del text; hi ha, això sí, una estructura oberta de l'obra que orienta la seva recepció. Cosa que no vol dir que qualsevol interpretació pugui ser vàlida, sinó que aquesta es veu determinada per les expectatives personals (Iser) i per les sociohistòriques del receptor. És aquest un grau de relativisme, però en el qual cap la possibilitat de posar-se d'acord: relatiu, per tant, al moment històric, però no obert al caprici de cadascú.

La postmodernitat es diferencia dels moviments anteriors en què la novetat ja no és articulable com a experiència, però tampoc no hi ha una mirada de recuperació del passat amb la instància normativa del clàssic, com havia passat en el neoclassicisme o el renaixement. Per a la postmodernitat, allò que permet una experiència estètica inclourà elements de la tradició, però entenent-los —com acabarem de veure en el capítol 3.2, 3.4 i 3.5.2, dedicat a l'experiència estètica—, com a allò vell que està desapareixent en el temps, com allò que es dilueix en l'indefugible poder destructor del temps. En aquesta època, Jauss també reconeixerà que l'Estètica de la recepció mantenia amb l'hermenèutica gadameriana —a més del que hem comentat— el denominador comú del principi d'eucaristia, el de la manca de consideració pel gaudi estètic que provoca l'art.

2.6. De l'estètica de la recepció a l'experiència estètica

Jauss no vol fer de la necessitat virtut, evitant de Gadamer, com aquest ho intenta de Hegel, la mediació total d'una instància en la comprensió. Hegel superava la dicotomia entre subjectivitat i objectivitat portant l'idealisme al seu màxim extrem, la perspectiva de l'absolut, i consegüentment inclou la mediació de la Història en el coneixement. Gadamer supera la mateixa dicotomia, en l'àmbit de les ciències humanes (que apunten a l'àmbit de la comprensió general, la gnoseologia), amb l'adquisició d'un nou absolut, la tradició. A diferència de Hegel, Gadamer aconsegueix interposar una important diferència en el caràcter d'aquesta mediació: si per al Hegel contra el que ell combat es pot assolir el coneixement total de la realitat, per a Gadamer no pot arribar a conèixer-se del tot la tradició, atès que la consciència humana és finita, i, per tant, tampoc no pot

conèixer-se el sentit darrer de la història. Si Hegel pensa la història més com un anar cap a endavant, Gadamer prefereix utilitzar més la idea de tradició, que és més un mirar cap a enrere. Per això, a ell no li suposa cap dificultat prescindir del sentit teleològic de la història. Igualment, no per això deixa Gadamer d'eleva el valor de la tradició a un absolut, amb la consideració del qual es fa molt difícil entendre com és possible una crítica històrica. I això queda definitivament palès amb el recurs a la instància del clàssic.

Al cap i a la fi, crec que Gadamer, com Hegel, construeix un sistema que, en la seva pretensió d'englobar el màxim nombre possible de fenòmens, mantenint, com ha de ser, la màxima coherència possible, desemboca en tautologies –en un sentit ampli– o sistemes circulars, en els quals es conclou el mateix que s'afirmava, però havent passat per la identificació, la racionalització de tot allò altre. Quan la raó s'afirma a si mateixa, com en Hegel: “tot el real és racional i tot el racional és real”, o quan la comprensió s'afirma a si mateixa: tot el real és llenguatge i tot llenguatge és comprensió”, com podria arribar a dir Gadamer, llavors queda justificat allò que ha passat com el que havia d'esdevenir-se necessàriament i allò que no ha existit com el que no tenia lloc en la història: en els sistemes absoluts, “tots els gats són negres”.²¹ Des d'aquesta perspectiva, no es poden fonamentar mètodes, que és el que vol Gadamer, que justifiquin unes lectures per sobre d'altres, especialment quan l'interès és buscar lectures renovadores, que és el que vol l'Estètica de la recepció.

Jauss, com hem vist al capítol 1, relativitza el poder de la tradició des de la seva perspectiva més postmoderna. “La història de la literatura (com jo l'entenc), ha de trencar amb Heidegger i l'objectivisme i la metafísica filològica de la tradició (Gadamer, entre d'altres)” (Jauss, 1970b: 215-6). No és que la història deixi de tenir efectes sobre l'interpret, però aquests certament són menors en la mesura que s'abandona la idea d'un sentit originari i ja només resten recepcions diferents a diferents èpoques. “La tradició no pot llegar-se a si mateixa, la seva autoritat es posa en dubte quan s'entén que tota mirada a la ‘tradició’ implica prèvia recepció i interpretació individual” (Jauss, 1970b: 217). La provocació de

²¹ Sigui això correcte o no, quedí clar que no ho he exposat com una crítica a la filosofia d'aquests autors. Em costa pensar en sistemes filosòfics més coherents que els que utilitzen aquesta mena de circularitat.

la rehabilitació de la història per Jauss es basa a trencar aquella idea que la història entén el caràcter negatiu o revolucionari d'una obra com a vàlid només en el seu context passat, neutralitzant així el seu caràcter emancipador per a l'actualitat. Des de *Literaturgeschichte als Provokation* (1970b) Jauss està defensant una concepció menys transcendent, més a l'abast, una concepció que ell no vol fer ahistòrica o immemorial, sinó que sap força bé que és pròpia del seu temps: és la tasca d'historització i d'objectivització que també aconsegueix neutralitzar la influència del passat sobre nosaltres. La perspectiva de Jauss, com per dir-ho així, és que no pot tenir el mateix sentit un temple en la seva època i emplaçament originaris que dos mil anys després quan ha estat reconstruït en un museu d'història d'un altre país, però no per això és un munt de runes de marbre. “La historització –escriu al “Epíleg a Ifigènia”– significa una major llibertat de selecció en la tradició” (1973b: 274).

Un exemple clar d'això es troba en l'art contemporani: a mesura que avancem en el temps, veiem que les referències dels artistes al passat són cada vegada més personals i subjectives. Molts sectors de la modernitat, però, havien volgut trencar amb el seu propi passat, o bé buscant altres instàncies de mediació, altres influències, al marge de les de la pròpia tradició o bé dirigint-se a allò més primitiu o exòtic, o bé mirant cap al futur: la metròpoli contemporània. La postmodernitat reprèn la mirada al passat, però precisament perquè se sap a si mateixa més deseixida de la tradició. Ara la recuperació de la tradició pot tenir un sentit productiu, i no simplement filològic i historiogràfic. L'art ha patit un procés de museïtzació en la modernitat que ha neutralitzat una part dels seus efectes subterrànies (Jauss, 1970b: 161n i 232). Per això, Jauss defensa una versió renovada de la història, que pot recuperar la validesa d'allò que abans neutralitzava la història positivista: la funció comunicativa de tota expressió artística. No hi ha sentit originari de l'obra, però precisament per això Jauss necessita un mètode que pugui establir interpretacions fora del relativisme més subjectivista, interpretacions sobre les quals hi puguem estar d'acord una bona part de la comunitat.

Al llarg d'aquest capítol hem intentat demostrar la influència de Gadamer sobre Jauss, fins i tot anant més enllà d'allò que ell va resumir en quatre ratlles:

‘La teoria hermenèutica de Gadamer –l’explicació històrica de la qual, en la història dels conceptes humanístics, i el seu principi, en la història dels efectes, s’ha de reconèixer com l’accés a tota comprensió històrica, així com l’esclarament de l’execució controlable de “fusió d’horitzons”– *constitueix l’indiscutible pressupòsit metòdic sense el qual la meua empresa seria impensable*. Més discutible em sembla “la salvació del passat” que Gadamer realitza a través del clàssic, i al qual, en “el text eminent” s’ha d’atribuir una “superioritat i llibertat d’origen” davant altres tradicions...’ (Jauss, 1977c: 23. El subratllat és meu).

Precisament aquest comentari és possible perquè Jauss ja ha anat l’any 77 molt més enllà del que potser pensava quan deu anys abans va pronunciar la conferència “Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?” [“La historia de la literatura como provocación”, 1970a], moment inaugural de l’Estètica de la recepció. Aquest temps ha servit a Jauss per fer conscient que l’Estètica de la recepció compartia un prejudici amb l’hermenèutica: la rellevància de la veritat que l’obra guarda per al receptor. Però, com una obra d’art, que es presenta com un objecte fictici, fa possible la comunicació d’una veritat?

Jauss relativitza en la seva teoria la prioritat del coneixement racional o raonable que tant ha destacat l’hermenèutica. L’art no solament és coneixement, també hi pren part essencial el sentiment de gaudi o rebuig que produeix. Per a Gadamer –més interessat a fonamentar la comprensió en els clàssics de veritats que siguin vàlides per als lectors– l’aspecte estètic no sembla més que un aspecte col·lateral de la comprensió; de fet, critica el concepte de consciència estètica com un concepte buit, una mera abstracció. Jauss, que per contra parteix d’una perspectiva més lligada al fenomen artístic, retornarà al fenomen estètic la seva màxima sobirania: perquè l’art pugui comunicar, ha de produir un sentiment de plaer. Només en aquest “hedonisme” de base s’entén que l’art hagi volgut ser també ascètic o produir rebuig en algunes de les seves manifestacions crítiques, negatives. I només així, com veurem en el proper capítol, una estètica que inclogui una teoria de l’experiència estètica plaent pot comprendre un major ventall d’expressions sorgides tant a l’època de l’art preautònom com de l’art autònom.

3. Definició i història de l'experiència estètica

3.1. Preliminars

El capítol 1, bàsicament contextual, ha intentat portar endavant la idea que la teoria de la recepció és una teoria actual que intenta estar a l'altura d'alguns dels pressupòsits artístics i de les expectatives socials i acadèmiques pel que fa a les interpretacions de les obres. Hem vist que aquest conjunt de necessitats que sorgien a mitjan segle XX han estat agrupades –amb major o menor encert– en el calaix de sastre postmodern. La teoria de la recepció parteix del principi de la recepció, que nega que les obres tinguin un sentit originari, un significat al marge d'aquell que el receptor, en diàleg amb l'obra, construeix. Hem intentat analitzar aquest principi en el procés de lectura d'Iser i en el concepte d'horitzó d'expectatives historicosocial de Jauss. Les anàlisis d'aquests, com d'altres autors de l'Escola de Constança, rebaten no solament la concepció substancialista del significat de les obres, també hi inclouen un programa heurístic. Ara bé, si l'anàlisi de l'estructura interna d'un text i de les expectatives socials pot comprendre quina és la interpretació actualitzada del text des de la perspectiva social actual, no defineix, però, el procés com aquest sentit s'integra en la vida d'un grup de receptors. Planerament, ens falta descriure el pas del saber a l'assumir, del saber que una veritat ens pot afectar al fet que un col·lectiu assumeixi en la seva vida aquesta veritat. Perquè ja sabem que no sempre el coneixement fa canviar la conducta.

El capítol 2 ens ha aportat els fonaments de la comprensió, la base per la qual se'ns fa comprensible alguna cosa de tot allò que forma part del nostre univers, un univers lingüístic predeterminat per la historicitat comuna d'objectes i de subjectes. Aquestes idees bàsiques de l'hermenèutica són l'antecedent i els fonaments filosòfics de l'Estètica de la recepció. Gadamer demostra molt bé com és possible la comprensió d'un text –antic o no– que inclogui alhora una aplicació a la situació de l'interpret. La metodologia literària de la fusió controlada d'horitzons de Jauss sorgeix de la deu de l'hermenèutica. Si bé Gadamer dedica una part extensa de *Wahrheit und Methode* a l'anàlisi ontològica de l'obra d'art, l'anàlisi hermenèutica de la comprensió vol abraçar la comprensió humana

general i es fixa en el contingut de l'obra, i no pas en la forma. Per això, la fusió d'horitzons gadameriana no diferencia entre un text de ficció i un text referencial. Jauss sí que observa aquesta diferència.

La pregunta que ens fem, doncs, és com una obra d'art, que és un document que presenta el seu contingut com a fictici, pot transmetre continguts per a la nostra vida "real" o, més correctament, com pot eixamplar el nostre horitzó d'experiència possible en la vida quotidiana. En definitiva, queda per demostrar de quina manera, no compartida amb un text referencial, l'art pot tenir una funció social. I és que, per què un personatge de ficció o els sentiments d'un pintor en un quadre poden modificar la vida d'algú? Plantegem la pregunta sobre la diferència entre un pamflet moral o polític i una obra d'art. Estem al·ludint, és clar, a la forma en què es presenta l'art i que produeix una experiència diferent de la de qualsevol altre objecte no fictici. Estem diferenciant entre significat i significant, entre contingut i forma, entre sentit i manera de transmetre'l. Fenomenològicament, també diferenciem entre la veritat que entenc d'una obra i la manera mitjançant la qual l'aprehenc i que, en estètica, en diem experiència estètica. Afirmem que el segon element de cada parella és essencial per a l'art. Quina és la manera específica de relacionar-me amb l'art, que fa que la lectura de *La isla del tesoro* canviï la meua manera de relacionar-me amb els adults?

L'anàlisi de l'experiència estètica forma part de l'àmbit de la pragmàtica estètica, a diferència dels problemes heretats de l'ontologia platònica i la metafísica del bell, com ara "la polaritat entre art i naturalesa, la coordinació del bell amb el vertader i el bo, la unificació de forma i de contingut, d'imatge i de significació, i la relació existent entre mímesis i creació" (Jauss, EEHL, 11).²² L'àmbit d'anàlisi de la praxi estètica també cau prop del de l'hermenèutica i de la teoria i història de la literatura, d'entre els quals em refereixo especialment a la qüestió de la funció social i històrica de l'art. I és que, de fet, no ens importa tant si aquesta novel·la ha canviat la meua vida, el que importa per a l'estètica és el *perquè*, el *com*, i si la resposta a aquestes preguntes inclouen un factor

²² A partir d'ara, com la majoria de les cites corresponen a *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977a), ens hi referirem a ella tan sols amb la sigla del títol de la traducció castellana (EEHL) i el número de pàgina corresponent. El mateix, per a *Pequeña apología de la experiencia estética* (PAAE, 1972).

intersubjectiu. La qüestió és, per tant, per què un recull de poemes pot canviar el curs de la història. Dirigim la pregunta no tant cap al contingut de veritat d'una obra –estudiats tant per l'hermenèutica com per l'estètica de la recepció– com per la manera de transmetre'l *socialment*, la diferència de forma en la manera de provocar una experiència en els lectors del *Manifest comunista* i en els de *Les flors del mal*.

És en aquest sentit que Jauss sovint critica l'oblit de l'investigador de considerar l'obra d'art només com una font de coneixement. Si no es considera la seva forma específica de comunicació –l'experiència estètica– tampoc no es pot comprendre realment els seus efectes sobre la societat. D'aquí prové la necessitat d'una teoria de l'experiència estètica. A *Literaturgeschichte als Provokation* afirma que "l'historiador de la literatura ha de convertir-se sempre en lector abans de comprendre i classificar una obra" (1970b: 160). Quasi deu anys després, al pròleg d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, és força més directe: "L'arrogància del filòleg (que creu que els textos no han estat creats per als lectors, sinó perquè ells els interpretin) suposa passar per alt aquesta experiència estètica primària" (EEHL: 14).

Cal afegir un altre comentari en relació amb l'estudi de l'aspecte estètic de l'obra d'art. En el capítol anterior hem plantejat el problema de la possibilitat que una obra fos compresa per la posteritat no com un document del passat, sinó com un interlocutor viu que parla a l'horitzó de veritat dels receptors. La distància en el temps entre l'obra i el lector posa dificultats en la interpretació, però hem vist que és possible una fusió controlada d'horitzons. Però ara dèiem que forma part de l'obra d'art el fet de provocar una experiència estètica. Hem de plantejar-nos, doncs, una dificultat anàloga: suposem que la percepció estètica del present no manté la mateixa estructura del passat. Així doncs, ens preguntem: com la praxi estètica d'una altra època pot fer-se'ns accessible avui dia? De la mateixa manera que ens interessa el sentit d'un text en la seva lectura actual, i no la seva reconstrucció històrica, de l'experiència estètica ens interessa saber què és allò que l'actualitat pot experimentar d'una obra d'art antiga, i no tant la possibilitat d'una reconstrucció històricoobjectiva de l'experiència estètica dels avantpassats. Ens estem referint a la manera, al mètode com la història de l'art pot fer controlable la fusió d'horitzons –històric i actual– d'experiència estètica d'una

obra. En paraules de Jauss: com és possible “establir un mètode de control que diferenciï i fusioni els horitzons de l’experiència estètica passada i present?” (EEHL, 13).

Als capítols 1 i 2, hem analitzat algunes teories i metodologies de la comprensió del significat d’una obra i el seu efecte sobre els receptors, la societat. La reconstrucció de l’horitzó d’expectatives històric del receptor (horitzó extraliterari), juntament amb l’anàlisi de l’estructura del text (horitzó d’expectatives intraliterari), ajudava a entendre les influències externes tant en la *producció* d’una obra com en la *recepció* d’un sentit per un públic determinat. També hem vist que la interpretació d’un text no havia de deslligar-se del seu *efecte social*, de la seva funció comunicativa de normes i valors. Cadascun d’aquests tres aspectes, el productiu, el receptiu i el comunicatiu, són, per a Jauss, les tres vessants bàsiques de l’experiència estètica. L’art pot exercir altres funcions, com la cultural, l’emancipadora, la comicitat, l’evasió..., però Jauss demostra²³ que totes elles són funcions que depenen de les tres bàsiques. Jauss busca el fonament comú dels tres aspectes bàsics de l’experiència estètica. El sentiment de gaudi és, com veurem, comú als tres aspectes principals de l’experiència estètica, i per ell es podran explicar les diverses manifestacions de l’art al llarg de la seva història. Fins i tot, aquesta teoria de l’experiència estètica plaent podrà comprendre com un cas particular el fenomen de l’art ascètic, negatiu, el qual evita precisament provocar un gaudi en el receptor.

Adorno és un dels representants de l’estètica de la negativitat, en la qual “la literatura d’avantguarda i l’art dels 60 van trobar els seus pressupòsits teòrics més complets i la seva legitimació més decidida” (EEHL: 24). També Gadamer deixava al marge de l’hermenèutica el fenomen del sentiment de plaer o de rebuig en l’art. Gadamer, com hem vist, té les seves raons. Li interessa bàsicament el fenomen de la comprensió (hermenèutica). La teoria de l’experiència estètica de Jauss no proposa una teoria contrària a l’ascetisme, sinó una que l’inclogui, una teoria on la comprensió i el sentiment formin part de la mateixa activitat. Per a Jauss, no es pot comprendre el fenomen artístic si es divideix entre producció i

²³ Ho veurem de passada al llarg del present capítol. Jauss li dedica especialment tot el capítol 8, “Sobre la delimitación de la experiencia estética junto a otras funciones del entorno”, a *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977a), en el qual no podrem entrar.

consum d'art, per una banda, i interpretació hermenèutica, per l'altra; aquesta divisió no pot explicar la quantitat de coses que passen en i gràcies a l'art. Forma part de la naturalesa de l'art que els dos moments s'alimentin l'un a l'altre.

Per això, la divisió només serà vàlida en l'àmbit teòric, no en el de la praxi. Haurem de diferenciar fenomenològicament l'experiència d'una obra i la reflexió sobre ella. Hi trobarem diferències entre, per exemple, la construcció de l'objecte estètic per la percepció i la reflexió sobre aquest objecte. Però aquesta diferència escaparà a totes les fronteres fixes. Això, fins i tot (i en conseqüència), comporta dificultats terminològiques. El fet que fins ara haguem anomenat un moment de la relació amb l'art "experiència" i, l'altre, "reflexió", ja porta a confusions si es vol fer, d'aquests dos mots, termes tècnics amb definicions clares i distintes. El llenguatge filosòfic no és altre que el natural, i no permet establir una terminologia unívoca.²⁴ En un fenomen essencialment fugisser, mutable i poc donat a encasellaments teòrics com ho és el de l'art i la seva experiència, aquesta diferenciació encara troba més dificultats. Les possibles confusions davant un llenguatge tècnic salten a la vista. En la tercera pàgina d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (EEHL: 13), s'enumeren parelles de conceptes per tal de diferenciar els dos àmbits d'estudi en l'art, però no s'aconsegueix tampoc deixar-ho del tot clar. En una columna posem els conceptes anàlegs i en la segona els seus complementaris:

Experiència estètica primària

Acte de reflexió

Comprendre

Reconèixer

Efecte estètic

Interpretació

Concreció en el receptor

Reconstrucció de la significació

²⁴ "Considero que se aviene mejor con la tarea de la lengua conceptual filosófica sostener en vigor la imbricación de sus conceptos en el conjunto del saber lingüístico sobre el mundo y mantener así viva su relación con el todo, aunque haya de ser a costa de su delimitación estricta". També, "Las palabras que se emplean en el lenguaje filosófico, y que éste agudiza hasta la precisión conceptual, están implicando siempre momentos semánticos 'propios del lenguaje primario' y contienen por lo tanto una cierta inadecuación". (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 1960, 654-655).

En un altre moment (ib: 18), es posa la diferència entre dos moments de l'experiència estètica:

Moment prereflexiu

Moment reflexiu

No aniríem gaire lluny si entenguéssim aquestes parelles com a conceptes oposats que tanquen en el seu terreny fenòmens artístics clarament diferenciables; ho entendríem millor com una intenció d'aproximar-se al fenomen en la seva complexitat, sense empresonar-lo en definicions immutables. "L'experiència estètica no es posa en marxa amb el simple reconeixement i interpretació de la significació d'una obra, i, menys encara, amb la reconstrucció de la intenció de l'autor. L'experiència primària es realitza en adoptar una actitud davant el seu efecte estètic, en comprendre l'obra amb plaer i en gaudir-la comprenent-la" (EEHL: 13).

La recerca d'una teoria i d'una metodologia que puguin establir les funcions de l'art i el significat de les obres obliga Jauss a proposar aquestes i altres diferències. Per tal d'assolir l'objectiu d'una anàlisi filosòfica de l'experiència estètica, intentarem, primer, deseixir-nos dels preconceptes, dels prejudicis que ens imposa una concepció determinada de l'experiència estètica. Per això, com ens ha ensenyat l'hermenèutica, ens hi aproximarem des de la recuperació dels diversos tipus de manifestacions de la praxi estètica. A través d'exemples, podrem trobar les seves característiques estructurals bàsiques i les seves funcions. Això ho fa Jauss en el capítol 1 d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*.

Si Jauss no procedeix a buscar antecedents filosòfics és perquè troba que, excepte en els casos de la *Poètica* d'Aristòtil i de la *Kritik der Urteilskraft* de Kant, els problemes que hem anat plantejant han estat oblidats en la tradició filosòfica. En canvi, han estat presents especialment en els estudis de retòrica; una mica menys en la polèmica dels Pares de l'Església contra l'art, en la doctrina de les emocions de la filosofia moral; també en la psicologia del gust i, més recentment, en els mitjans de comunicació. Aquestes disciplines orientaran la recerca, la qual, però, ha de dirigir-se cap als fenòmens estètics mateixos.

Dirigim-nos ara ja cap al passat per buscar els diferents tipus de manifestacions de l'experiència estètica.

3.2. Delimitació històrica de l'àmbit de l'experiència estètica

El primer exemple que Jauss aporta, l'extreu d'una carta de Bernat de Claraval, en la qual es queixa que en els monestirs es tendeix a llegir més *in marmoribus* que *in codicibus*, és a dir, que els monjos dedicaven més temps a admirar els relleus i les escultures que a llegir la Bíblia. La *concupiscentia oculorum* dels seus companys que Bernat reprova es deu, com l'explica Jauss, a “la curiositat, il·legítima per al rigor piadós, que es complau amb la manifestació sensorial de l'objecte simbòlic i que queda irremeiablement encadenada a ella” (EEHL: 32). Però la rebel·lia de l'experiència estètica, de la qual aquest només és un exemple de desaprovació d'entre tants en l'àmbit eclesiàstic, ha estat també utilitzada per l'autoritat religiosa com una instància de control i recomanada com una manera de “suportar les misèries i d'ajudar el poble a tornar al treball amb més alegria” (ib). “Aquesta variant medieval de la catarsi aristotèlica”, que ara es denominaria també ideològica, es troba en Jean de Grouchy, que recomanava, al seu *De musica*, la *chanson de geste* “a la gent senzilla o anciana de la població laboral” (ib). Els relats de gesta, les narracions heroiques i idealitzades, així com els balls de màscares, poden aportar la funció d'obrir un nou món d'experiència ideal, fictícia, però que alhora pot comunicar valors transcendents –religiosos– i exemplificants –morals. Com a experiència de quelcom irreal, l'experiència estètica permet jugar a ser un altre, deixant-se d'aquest món mitjançant la identificació amb la vida d'un altre.

Una altra manera de distanciar-se de la realitat és la que, en lloc de proposar una identificació, realça els aspectes més caricaturescs de la realitat –veure algú clavar-se una trompada... Aquest mecanisme, que ha estat teoritzat per la sociologia del coneixement, es troba en un pla més reflexiu, distant, de l'experiència estètica, i posa el receptor “davant del seu rol i el deslliurar lúdicament de l'opressió i de la rutina dels rols quotidians”, de tal manera que,

com va dir Wilhelm Busch “el que en la vida ens afligeix / és el que es gaudeix en un quadre” (EEHL: 34).

Un exemple d’actitud hiperbòlica d’això és l’estetització total de la realitat que proposa Flaubert en la seva *Éducation sentimentale* (ib: 35). En aquesta novel·la es llegeix l’experiència estetitzant de la Revolució Francesa per part d’un grup, és a dir, una experiència de segona mà distanciada de la realitat. L’art també pot aportar experiències de primera mà per apropar-nos-hi i fer-nos-la conèixer. Rousseau i Flaubert van escriure, en les seves respectives autobiografies, que de joves havien pogut conèixer en els llibres totes les passions que després viurien en la realitat. La literatura que a ells els va apropar a la realitat és representada com l’espai que troben els personatges de Lota i Werther per a la unió dels seus sentiments en el *Werther* de Goethe –novel·la que també va complir exitosament la funció de model d’exaltació del sentiment individual de milers de joves.

Tanmateix, l’experiència idealitzadora corre el risc de provocar frustracions en l’encontre amb una realitat decebedora. És el que Jauss denomina “el revers patològic de l’experiència estètica” i que la literatura ha mitificat en els casos del Quixot i d’Emma Bovary. Però aquest és un cas extrem de fantasieig sobre una realitat inexistent, mentre que hi caben camins intermedis: la idea utòpica o la idealització del passat quan la realitat no havia satisfet les expectatives, també imaginatives o estètiques –com ho mostra Proust a l’obra *À la recherche du temps perdu*, (EEHL: 39).

La relació de distanciament respecte a la realitat també es troba en l’experiència productiva de l’artista, molt més testimoniada en la història. L’admiració per la creació lliure sobre la producció artesana lligada a la regla apareix, per exemple, en la *Kritik der Urteilskraft* (§43) de Kant. També la capacitat del poeta de dir allò que roman inefable en l’existència quotidiana és una característica de la creació artística que s’unifica amb el seu efecte catàrtic: “Per molt que un home, en els seus patiments, emmudeixi / Un Déu em concedí dir allò que pateixo”, va escriure Goethe a *Trilogie der Leidenschaften* (EEHL: 41). Aquesta funció d’alliberació de l’ànim, paradigmàtica de la lírica del XIX, troba el seu antecedent més antic en la qualificació de Plató del poeta com a “visionari” en èxtasi i inspirat per la divinitat. La natura com a model i contramodel també és referent per a la producció artística. Mentre que, per una banda, es troben

innombrables exemples que interpreten una obra com a imitació de la naturalesa, per l'altra, l'estètica del geni defineix la creació *segons* natura, acte de configuració segons regles pròpies; i Valéry, en el seu assaig sobre Leonardo, va fonamentar la creació contra la impenetrabilitat de la natura: l'obra de l'art és fa intel·ligible perquè és molt més senzilla que les parts que la formen.

Baudelaire, amb el seu concepte de l'espontaneïtat, és un dels recuperadors de la funció de re-coneixement de l'experiència estètica productiva: la mirada de l'artista és una mirada pura, infantil, que "reproduceix, amb el seu caràcter inicial i amb tota la seva significació, un món conegut, previ i que s'ha tornat estrany" (ib: 42). El pas que avança Baudelaire i que desenvolupen Freud i Proust eleva el record a instància darrera de la producció artística. La idealització del record va en proporció directa amb la imperfecció del seu model de mundanal i amb el d'una experiència efímera d'aquest; això trenca amb la metafísica platònica del record – anàmnesi – de la bellesa transcendental com a model de la realitat i, en segon grau, de l'art (ib: 43). Però a part d'aquestes funcions, la producció pot tenir una finalitat inherent a la seva activitat: l'emoció que s'hi obté – Goethe i Valéry en parlen –, o, com va fer Montaigne, en l'escenificació d'un subjecte fictici després d'haver desconstruït la pròpia personalitat en tots els seus papers reals.

Aquest gaudi inherent de l'experiència estètica productiva es troba també en els exemples de l'experiència estètica receptiva i comunicativa que aportàvem abans. Agrupem les seves característiques. L'aspecte receptiu es caracteritza per la seva especial temporalitat, que se situa al marge de la de la vida real: permet una percepció renovada i, amb aquesta funció descobridora, procura plaer per l'objecte estètic en si, plaer en present. A més, "ens porta a altres mons de fantasia, eliminant, així, l'obligació quotidiana; prefigura experiències futures i obre un ventall de formes possibles d'actuació; igualment, permet reconèixer el passat o allò reprimat i conserva el temps perdut" (ib: 40). La comunicació permet identificar-se amb altres rols, distanciar-se del propi i adoptar valors i conductes exemplificants. Finalment, té la funció de completar o idealitzar la realitat, conservant-la alhora en obres o monuments, no solament com antigalles, sinó com a objectes d'una experiència possible per al futur de la humanitat.

En tots aquests casos, cal destacar un altre caràcter propi dels tres aspectes: es tracta de la voluntarietat de la comprensió estètica del sentit, que no pot ser

imposada per normes ni prohibida per dogmes. De fet, sense la llibertat de participar en el joc estètic, l'experiència seria impossible i tampoc no es donaria la possibilitat de la seva capacitat emancipatòria.

3.3. El gaudi com a fonament

Hem vist com el sentiment de plaer pot ser-hi present en moltes de les manifestacions dels tres aspectes de l'experiència estètica. Si no hi ha de ser present necessàriament, cap de les funcions de l'art, fins ara, sembla negar-lo. Tampoc no el nega, per principi, l'experiència estètica que fa rebel·lar el subjecte receptor contra els valors religiosos o morals. Aquest tema enfronta Jauss amb l'estètica negativa d'Adorno, que és objecte de crítica en el capítol 2 d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, “Crítica a la estètica de la negatividad de Adorno”. Alguns aspectes de la crítica d'Adorno, els anirem apuntant al llarg d'aquest capítol, i l'essencial de la crítica de Jauss, la resumirem de l'apartat 3.5.3, dedicat a la *katharsis*, perquè posar-hi tanta atenció com Jauss ens distrauria massa del nostre objectiu.

Ara que hem trobat el gaudi estètic com a denominador comú de les tres manifestacions bàsiques de la praxi estètica, cal que entenguem més concretament de què es tracta. El significat del mot *Geniessen* en alemany retrau al sentit “d'usar i beneficiar-se d'alguna cosa” (EEHL: 59), de manera similar al “gaudir” en català.²⁵ Aquest significat, doncs, es relaciona amb “participació i apropiació” –accepcions originàriament religioses–, en el sentit en què també l'utilitza Faust en el seu famós monòleg: “I el que a tota la humanitat li ha estat repartit, / això, dintre meu, vull gaudir-ho”. Una anàlisi de la història del mot ens ha de mostrar les seves característiques bàsiques. Jauss troba que són tres les fonts clàssiques que, segons ell, van caracteritzar el significat del plaer estètic.

²⁵ No estic segur que l'alemany posseeixi una parella de termes com el català amb “gaudi” i “plaer”. Segons el diccionari de Pompeu Fabra (edició revisada), *gaudi* inclou el sentit de “posseir una cosa de la qual traiem profit”, mentre que *plaer* té més el sentit “d'una viva satisfacció dels sentits, de l'ànim; allò que causa aquesta satisfacció”. Tanmateix, l'ús del llenguatge ens permet utilitzar, en relació a l'experiència estètica, els dos termes. Procuraré respectar la diferència de matisos.

Aristòtil analitza el gaudi que produeix la representació d'objectes lletjos (1448 b). Considera que es deu a l'admiració per la tècnica de la imitació (veure reconeixent) i, alhora, per l'alegria de reconèixer l'arquetipus en allò imitat (reconèixer veient). Però no s'esgota en això: el reconeixement es pot desenvolupar, en el drama, en identificació amb els personatges que actuen i provoca un efecte catàrtic sobre l'espectador, que deixa així anar les passions i se sent alliberat, purificat "com si d'una curació es tractés" (EEHL: 60-61).

El segon impuls per a la formació de l'experiència estètica plaent es troba en la crítica d'Agustí d'Hipona. A les *Confessions* divideix els plaers de la vista (*concupiscentia oculorum*) en dos àmbits, cadascun dels quals pot usar-se de manera que pugui dirigir-se cap a la salvació en Déu o cap a la perdició en el món. La *voluptas* es fixa en la bellesa i l'harmonia dels objectes o de l'art, i pot trobar el plaer simplement com a recreació en l'objecte, plaer per si mateix mitjançant el coneixement del món, o com a camí cap al coneixement de Déu. La *curiositas* es fascina per objectes lletjos, sòrdids, pel qual gaudeix d'ella mateixa; però també pot arribar a ser utilitzada com a mitjà d'observació de la creació divina: "mitjançant l'oblit de si mateix en la contemplació de Déu, li obre l'única via de salvació" (segons Jauss, EEHL: 63). Agustí d'Hipona reconeix, doncs, com Aristòtil, la funció cognitiva i d'apropiació del món inherent a l'experiència estètica, tot i que, com li escau en el seu context, critiqui l'ús que se'n fa quan no va dirigit cap a Déu.

La tercera font que estableix el caràcter de l'experiència estètica es troba en la retòrica clàssica. El sofista Gorgies, amb l'objectiu d'educar, de persuadir i de modificar l'actitud dels oients, pot moure les seves passions cap a estats d'horror, de lament o de gratificació; i també pot purificar-li l'ànim. De fet, és en l'efecte plaent de la catarsi que la tradició de l'oratòria, que s'inicia en aquesta època, fonamenta la seva funció comunicativa de valors i normes. I és per això que ha estat tan criticada al llarg de la història moderna, encara que, com opina Jauss, en l'antiguitat s'utilitzava especialment en l'àmbit pedagògic i, menorment, en el comunicatiu.²⁶

²⁶ Cal no oblidar que l'ús que en fa Jauss, d'aquest concepte, està sempre restringit a "transmissió de normes o valors socials". Ho veurem en detall a 3.5.3.

La continuïtat històrica de la retòrica dóna el primer element d'anàlisi de la decadència de les funcions de l'experiència estètica plaent, fins a reduir-les a la funció narcòtica, i pel qual ha estat possible la seva desvirtuació per part de la teoria crítica. A partir del Renaixement, amb el sorgiment de les ciències modernes, se separa la qualitat cognitiva del discurs en general, limitant la retòrica a la seva capacitat conciliadora, que forma part del *sensus communis* que posa d'acord els homes, però no de la ciència.

Amb l'estètica del geni, que "s'oposa a la presumpta artificiositat de tota formació retòrica" (EEHL: 64), se separa l'art de la persuasió de l'experiència estètica. Així, el romanticisme disminueix la seva funció comunicativa, relegant l'experiència estètica a un àmbit reduït de la vida, l'àmbit d'esbarjo de la societat burgesa. Pensadors com Schiller i Marx, que conceben el món del treball com la realitat industrialitzada i alienant, atorguen a l'art l'elevada funció de recuperar la unió –escindida– del món laboral amb el de la vida no alienada. A partir de llavors, el plaer estètic apareix amb aquesta funció, però molt més simplificada, d'evasió de la realitat (EEHL: 65-66). Només Freud –que ha influït en els marxistes posteriors– recupera, integrant-lo en la seva teoria, el sentiment de gaudi de l'experiència estètica, que és ara un reconeixement de l'experiència passada reprimida, l'alliberació de la qual produeix un gaudi encara més gran.

Limitat a la seva funció trifàsica, el segle XX és el gran crític del gaudi estètic i el defensor de l'art ascètic que, en lloc de produir una experiència estètica plaent, ha de portar l'espectador a la reflexió i a la consciència crítica del món en què viu. Adorno equipara el plaer estètic al plaer gastronòmic i pornogràfic. Però, a més, diu Adorno, és utilitzat per la indústria cultural burgesa per reafirmar l'estat de coses vigent, en el qual l'art és sensual i la vida, ascètica, quan el contrari seria millor (EEHL: 67). Contra la societat de consum, l'art d'avantguarda posterior a la Segona Guerra Mundial dóna suport a aquesta tesi: amb exemples importants que han "fet escola" com Jackson Pollock, Barnett Newman i Samuel Beckett.

En general, les teories literàries a partir de la Segona Guerra amb prou feines atenen el gaudi produït per l'experiència estètica. Dirien, més aviat, que l'àmbit del seu estudi comença on acaba el plaer estètic. Només Gadamer l'utilitza –i potser injustament– com a arma en la seva crítica de la consciència

estètica, la qual, diu, s'autosatisfà en el plaer de la forma de l'obra. Gadamer desacredita la consciència estètica perquè, segons ell, es limita a estetitzar el món –a considerar-lo tan sols en la seva qualitat formal, aparent.²⁷ Per contra, la teoria hermenèutica de l'art té en compte el contingut de veritat de l'obra, i “ni la veritat ontològica de l'art, ni la social, necessiten la mediació del plaer estètic” (EEHL: 68). També l'estètica marxista deixa al marge el plaer estètic de l'ideal de representació mimètica, que “ha de portar al subjecte-receptor al reconeixement immediat de la realitat objectiva (ib). Fins i tot, reconeix Jausse que, fins ara, l'estètica de la recepció ha concebut la relació amb l'art com si aquesta es basés únicament en la reflexió estètica, participant de l'ascetisme que s'ha imposat en les teories artístiques; i només s'ha ocupat del plaer estètic quan aquest apareix en la literatura de consum o en els clàssics com a obres acomodades a la nostra percepció.

Només Roland Barthes, un any després de la publicació de *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (PAEE, 1972), trenca una llança en favor del plaer estètic, el qual es basa, però, únicament en la seva relació amb la llengua; una re-lació de goig per la capacitat creativa i quasi paradisiàca de l'escriptura. El gaudi, doncs, queda relegat a l'escriptor en la teoria de Barthes encara que, d'aquesta manera, retorna tota l'estructura ontològica clàssica a l'obra (EEHL: 69).

La història de la decadència del gaudi estètic explica l'ús lingüístic actual de “gaudir” –*Geniessen*–, que manté la pèrdua de funcions cognitiva (reconeixement i apropiació del món) i social (comunicació de normes). Jausse es veu ara autoritzat a recuperar una definició que inclogui el sentiment de plaer de l'experiència estètica, amb la intenció d'abraçar un ventall més ampli de fenòmens estètics.

²⁷ Vegeu Gadamer, 1960, I.I.2-3 i, especialment, l'apartat I.I.3.2. “La crítica de la abstracció de la consciència estètica”, així com els meus comentaris en relació amb això al final de capítol 2.

3.4. Definició bàsica de l'experiència estètica

En els dos darrers apartats hem vist que el gaudi pot formar part estructural de l'experiència estètica i que només una interpretació parcial d'aquesta experiència ha fet que, amb el pas del temps, es considerés aquest sentiment des de la seva vessant més negativa. Després d'aquests prolegòmens, ara es pot afrontar amb les mans més lliures la qüestió sobre la característica diferencial del plaer estètic i la seva funció en l'experiència de l'art. Arribem al capítol més important d'aquest treball. Com es diferencia el plaer estètic del plaer dels sentits? En què consisteix l'experiència estètica primària? Com es caracteritza allò que passa amb el contacte amb l'art i que precedeix la reflexió sobre el seu significat?

Jauss, per a caracteritzar l'experiència estètica plaent, pren la referència de dos fenomenòlegs poc reconeguts: l'obra de Ludwig Giesz *Phänomenologie des Kitsches*,²⁸ el qual al seu temps desenvolupa la teoria fenomenològica de Moritz Geiger a "Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses" (1913). Tots ells es refereixen a la distància estètica kantiana per fonamentar el sentiment de plaer, però Jauss reconeixerà que amb aquest concepte no és suficient per definir completament l'experiència estètica i recorre a l'ajut gnoseològic de Jean-Paul Sartre. Intentarem resumir com es desenvolupa aquest trencaclosques conceptual.

Jauss diferencia, primer de tot, el plaer estètic del plaer comú, purament sensible, o immediat. Si el plaer purament sensible obté la seva satisfacció en l'àmbit dels sentits, el plaer estètic, que, com indica la seva etimologia, prové també de la sensibilitat, va més enllà d'aquesta. El plaer dels sentits es caracteritza per un "abandonament immediat dels sentits del jo en un objecte" (ib: 71). L'interès del subjecte recau directament sobre l'existència material de l'objecte i sobre les seves qualitats sensibles, de manera que el subjecte s'oblida de si mateix. El plaer no necessita altra cosa que l'objecte, és un plaer que se satisfà en ell, que comença i acaba en el plaer sensible:

²⁸ Ludwig Giesz, *Phänomenologie des Kitsches*, 1960. *Fenomenología del Kitsch*, 1973, Tusquets, Barcelona.

“Mentre en el plaer elemental el jo s’anul·la i el plaer, mentre dura, es basta a si mateix i no té relació amb la resta de la vida, el plaer estètic necessita d’un moment més: l’acte d’adoptar una postura, que deixa de costat l’existència de l’objecte, convertint-lo així en objecte estètic (...). Aquest hiatus és denominat distància estètica o moment de la contemplació” (EEHL: 71).

L’anàlisi fenomenològica, doncs, tracta de mostrar que en l’experiència estètica hi ha una distància respecte a l’existència de l’objecte (en això, tots estan d’acord en afirmar l’autoritat kantiana). Mentre que Kant l’anomena “desinterès” (§2 i ss), Geiger utilitza l’expressió “interès no interessat”. Geiger afegeix un important matís sobre l’accent en la participació activa del subjecte en adoptar la distància. Així doncs, en l’experiència estètica, ja no hi ha un interès per satisfer purament la sensibilitat, sinó que el plaer es produeix a partir de la participació d’una instància “més elevada” del subjecte, una participació per part d’altres facultats humanes. Tanmateix, segons Jauss, Geiger no defineix quines són les facultats que hi intervenen i com ho fan, i per això no s’estableix la diferència entre la distància adoptada entre la representació que provoca una experiència estètica i la que s’esdevé en l’actitud teorètica.

Per això, Jauss recull la teoria fenomenològica de Sartre a *L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination* (1940). Sartre defensa en aquesta obra que en l’experiència estètica, “el distanciament és un acte que crea una figura de la consciència imaginativa” (segons Jauss, EEHL: 71). La realitat mai no és bella, lletja ni sublim per ella mateixa i, perquè ho pugui ser, ha de ser negada per la consciència imaginativa, la qual, mitjançant les dades sensibles, crea un nou objecte, l’objecte estètic. La consciència imaginativa pren “el signe estètic [en paraules de Sartre] per fer d’un text lingüístic, òptic o musical, la figura de la paraula, de la imatge o del to de l’objecte estètic irreal” (ib.). La distància, doncs, l’entén Sartre com la negació *—néantisation—* de l’estructura essencial de la realitat, un acte de la consciència imaginativa que confereix llavors als objectes irreals una nova estructura, les qualitats estètiques. En aquest sentit, la contemplació ja no és un acte passiu de percepció, sinó que és un acte actiu de producció d’un objecte.

Per a Jauss, Sartre aporta el suport que necessita una teoria de l’experiència estètica que serveixi per a la producció de l’art i igualment per a la

seva recepció, ja que tant una activitat com l'altra projecten imaginativament un objecte irreal sobre la realitat, modificant-la, és a dir, creant un món imaginari, el món de la ficció. Tanmateix, si la teoria de Sartre explica la diferència entre percepció i imaginació, no “esclareix la qüestió del que s’hi ha d’afegir perquè la imaginació d’allò absent pugui produir plaer estètic” (ib: 72).

Per això, Giesz desenvolupa la teoria de Geiger que exposàvem més amunt. La distància estètica, o falta d’interès per les qualitats intrínseques del món real, permet la construcció d’un objecte irreal i estètic, el qual, aquest sí, com hem dit, pren un interès per al subjecte, ja que ofereix noves oportunitats. S’estableix, doncs, un joc dialèctic entre l’objecte i el subjecte que produeix un objecte estètic. En aquesta dialèctica, el plaer no prové de les qualitats purament sensibles de l’objecte real, però tampoc unilateralment del seu homònim irreal creat pel subjecte. Giesz concreta aquest joc dient que “jo gaudeixo d’aquest balanceig, en el qual he introduït el gaudi primari i el seu objecte” (EEHL: 72), i diu també “traïem el nostre interès de la nostra falta d’interès” (ib.). I al que sembla referir-se Giesz és que a l’estructura dialèctica del plaer, a més de la satisfacció en les qualitats estètiques –bellesa, harmonia, lletjor, etc.–, s’hi afegeix alhora el plaer d’allunyar-se del món real, és a dir, el plaer d’alliberar-se de les preocupacions quotidianes. Hi ha tant una satisfacció en l’objecte estètic com una autosatisfacció per l’activitat que s’està portant a terme. Jauss introdueix la fórmula de “l’autosatisfacció en la satisfacció aliena” per a definir aquest balanceig, aquesta dialèctica objecte-subjecte.

Cal precisar, a més, que aquest balanceig s’ha de mantenir dintre els seus límits, ja que si anés cap a un pol o cap a l’altre, es perdria el gaudi estètic; per una banda, quedaria reduït al plaer en l’objecte, “que quasi es podria qualificar de místic, [i per l’altra], a la forma d’una autosatisfacció sentimental, en la qual el subjecte és l’objecte de la pròpia satisfacció” (ib: 73).

La construcció d’aquesta teoria té per a Jauss dos grans avantatges. Per començar, permet comprendre d’una manera més profunda que l’experiència estètica, tant des del punt de vista productiu com receptiu, és productiva, crea un objecte imaginari la substància del qual no rau en l’estructura real de l’objecte existent. La creació d’un objecte imaginari té l’efecte d’un endinsar-se en un “submón de ficció”, que només pot existir com a contrast amb la realitat, per la

qual cosa necessita una *epojé* que la negui (utilitzo la terminologia de la sociologia del coneixement de Schütz).²⁹ A *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Jauss havia demostrat que l'experiència estètica és un alliberar-se *de* i un alliberar-se *per a*. L'experiència estètica significa un alliberament *del món* quotidià, “el contemplador s'allibera de la praxi quotidiana mitjançant *l'imaginari*” (1972, 39-41); és això, com hem dit, el que marca la gran diferència entre l'actitud teòrica, que pretén mantenir els lligams amb el món real.

El segon gran avantatge és la troballa de la unitat primària entre l'experiència estètica prerreflexiva i la comprensiva. El plaer estètic no és totalment subjectiu, sinó que manté la doble causa en el signe real i l'objecte que produeix. ‘La definició del plaer estètic com autosatisfacció en la satisfacció aliena pressuposa, doncs, la unitat primària entre plaer que entén i enteniment que gaudeix i restitueix la significació de “participació” i d’“apropiació” que tenia, en el seu origen, el terme alemany’ (EEHL: 73). El sentiment d'aprehensió d'un objecte (estètic) amb un sentit significa alhora la participació en i l'apropiació d'un sentit d'aquest objecte i, en conseqüència, de l'horitzó en què es troba. L'experiència estètica implica una aprehensió participativa i una participació cognitiva –i, per tant, innovadora– del sentit del món. Però aquesta experiència d'allò diferent, d'allò aliè, pot referir-se també a l'experiència d'algú altre, a l'experiència que els altres en general poden transmetre'm a través de l'art. És a dir, que “el moviment pendular existent entre contemplació no interessada i participació experimentadora és una forma d'experimentar-se un mateix en aqueixa capacitat de ser algú altre, que el comportament estètic ens ofereix” (ib). L'experiència de l'alteritat ens obre a l'àmbit de la intersubjectivitat, no solament entre receptor i artista, també entre receptors, cosa que es fa palesa en l'aprovació per part d'un tercer del sentit de l'experiència. En aquestes observacions es troben els motius finals que Jauss defineix com a alliberació *per a* de l'experiència estètica. En les seves paraules:

²⁹ El capítol “Las estratificaciones del mundo de la vida” a *Die Strukturen der Lebenswelt*, d'Alfred Schütz, mostra que diferents estils cognoscitius permeten vivències de diferents móns (o submóns), com el de la fantasia, l'oníric o el de l'art. En el món de la fantasia –que només és possible en contrast i com a negació del món de la vida–, els objectes no tenen autoidentitat, les categories d'espai i temps són diferents a les del món de la vida quotidiana (1975: 46-51).

“L’alliberació per mitjà de l’experiència estètica pot efectuar-se en tres plans: per a la consciència productiva, en engendrar un món com la seva pròpia obra (poiesi); per a la consciència receptiva, en aprofitar la possibilitat de percebre el món d’una altra manera (aisthesi), i finalment –i d’aquesta manera la subjectivitat s’obre a l’experiència intersubjectiva–, en aprovar un judici exigít per l’obra o en la identificació amb les normes d’acció traçades i que ulteriorment haurà de determinar” (katharsi) (PAEE: 41).

En aquests alliberar-se *de* i *per a* de l’experiència estètica es pot comprendre també que el plaer pugui provenir de la representació de figures sinistres. Per a la psicoanàlisi de Freud –a *Der Dichter und das Phantasieren*–, el plaer en el lleig o en el patiment del protagonista, és possible gràcies a la distància estètica, que ens fa entrar en un àmbit lúdic, de joc que s’aparta de la realitat. D’aquesta manera, és possible la identificació amb, per exemple, l’heroi, que permet l’experiència de la grandesa en algú altre de qualitats morals superiors; però també allibera l’experiència reprimida o recupera un record perdut (Proust), elements, aquests, que no apareixen en la teoria catàrtica aristotèlica –que abans hem anomenat.

Amb tot això, Jauss retroba la font experiencial de la qual surten els tres aspectes artístics clau: el productiu, el receptiu i el comunicatiu. Cadascun d’aquests aspectes es posa en relació amb tres conceptes de la tradició estètica, que ajuden a delimitar el seu sentit amb les manifestacions artístiques que hem estudiat en capítols anteriors: la *poiesi*, en el sentit aristotèlic de “saber productiu”; l’*aisthesi*, que també va ser reconeguda per Aristòtil –sense usar aquest terme–, però que sobretot és la base de l’estètica moderna des de Baumgarten, com el sentit de reconeixement i enteniment per mitjà dels sentits; i, finalment, la *katharsi*,³⁰ que allibera de l’opressió de la vida quotidiana a través de l’aflorament de les emocions, i que porta tant a un canvi de conviccions com a la llibertat estètica del judici. La jerarquització o separació de la unitat formada pels tres aspectes portaria a malentesos.

³⁰ Escriuré així els tres conceptes clau de la tradició, adaptant-los parcialment al català, per tal que quedi clar en tot moment quan els estic utilitzant en aquests sentits específics. “Aisthesi”, l’escric amb “th”, en lloc de “aiscesi” per diferenciar-la millor de “ascesi”. I a “katarsi”, hi deixo la “k”, per diferenciar-lo de l’efecte tràgic, purgatiu, de la catarsi.

Jauss dedica tres capítols per a esbossar un estudi històric de les tres funcions de l'experiència estètica, la poiesi (cap. A 5), l'aisthesi (cap. A 6) i la katharsi (cap. A 7). El que segueix aquests, “Delimitación de la experiencia estética frente a otras funciones del entorno” (EEHL, cap. A 8), i que aquí no estudiarem, és un compendi d'estudis relacionals entre l'experiència estètica i altres experiències, des de la social, la religiosa, la ridícula, la cognitiva; en aquest capítol es mostra com categories de l'experiència estètica recullen o influeixen aquelles altres experiències. Els següents capítols del llibre, treballs previs a la composició d'aquest, són estudis historicoliteraris en relació a alguns d'aquests quatre anteriors: sobre la “Unidad estructural de la lírica clásica y moderna” (D) complementa A 6; “Los modelos interactivos de la identificación con el héroe” (B) i “Sobre la razón del placer en el héroe cómico” (C), l'A 7; i *La douceur du foyer* (E), l'A 8. No hem d'oblidar, a més, que Jauss, al cap de cinc anys, va publicar la segona part d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* conjuntament amb la primera –de la qual va extreure els capítols C i D. Bé, nosaltres entrarem resumidament en els capítols dedicats a les tres funcions bàsiques de l'experiència estètica. Destacarem les característiques en les quals Jauss posa més èmfasi.

Abans de continuar, enumerem els conceptes importants de l'apartat que ara tanquem i que ens caldrà retenir amb vista al capítol de Kant: la distància estètica i el desinterès; la productivitat de l'experiència estètica en l'ús de la imaginació; la primigènia indissociabilitat de l'experiència “primària” i de la reflexiva; la sociabilitat i la comunicació de normes necessària per a l'art; el gaudi en el moviment de les facultats humanes que provoca l'experiència estètica.

3.5. Els tres aspectes bàsics de l'experiència estètica

3.5.1. La *poiesi*: l'aspecte productiu (*construire et connaître*)

El mètode de Jauss ja ens és familiar. Per arribar a una comprensió correcta i amb coneixement de causa de l'aspecte productiu de l'experiència estètica, recorrerà primer a un terme clàssic i investigarà quin és la seva evolució semàntica al llarg de la història; finalment, aportarà allò que li sembla pertinent per a comprendre la societat actual. Jauss, seguint la línia marcada per Blumenberg a “*Nachahmung der Natur*”– *Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen*”,³¹ concep la història de l'aspecte productiu de l'experiència estètica com el procés d'alliberació dels lligams que va imposar la tradició antiga i la bíblica a la praxi estètica. La direcció d'aquesta història, doncs, s'entén, des de la nostra època, com la de la formació de la idea de l'home creador.

L'època clàssica relacionava principalment el concepte de *poiesi* amb el treball de l'esclau, i era reconegut com un dels afers productius de més baixa reputació, atès que no requeria d'un coneixement. En canvi, el saber productiu propi de l'art i l'artesania (*techne*), està per sobre perquè requereix d'un coneixement, una tècnica, per a desenvolupar-se. També la tradició bíblica comprèn principalment l'activitat productiva com un treball fatigós que és el càstig que ha rebut l'home pel seu pecat original.

Tanmateix, Blumenberg descobreix en els textos bíblics antics (*Gènesi*) l'espai d'originalitat creativa que alhora ha permès el desenvolupament d'aquesta idea de l'home creador. Abans de la caiguda en la maledicció del treball, l'Antic Testament mostra que “l'home adamita ha participat en el treball diví de la creació: va ser situat en el paradís terrenal, per a *treballar-lo i custodiar-lo*, i la seva missió és dominar la naturalesa amb totes les seves creatures, com si es tractés de quelcom de propi” (EEHL: 95, que cita part de Gen. 1, 26-28). Així doncs, l'*homo sapiens* no solament és vigilant de la naturalesa, també pot convertir-la mitjançant el treball, en un món humà. I aquest pas del servir al

³¹ Citat per Jauss, Hans Blumenberg, “*Nachahmung der Natur*”, *Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen*, a *Studium Generale*, 10, 1957,: 273 i ss. Traducció espanyola *Las realidades en que vivimos*, Paidós/ICE-UAB, 1999.

disposar que s'allarga en l'Edat Mitjana i que la Revolució Industrial creu ingènuament inventar, és un procés anàleg al que fa la consideració de l'experiència estètica productiva. Aquesta, que antigament estava subordinada a la natura (*mimesis*), reivindica l'art com una "autèntica obra de l'home, el concepte de la creació que l'autoritat de la Bíblia reservava només a Déu" (EEHL: 96). Jauss cita inscripcions sobre catedrals o vitralls en què els artistes deixen la seva marca o "signatura" personal, però on més es fa palesa, a l'Edat Mitjana, la llibertat i autonomia de la creació és en la poesia trobadoresca. Guillem d'Aquitània, per exemple, escriu en un poema que és "de quasi res", que no tracta sobre ningú, i que "va ser compost dormint al llom d'un cavall" (segons EEHL: 98).

Aquests estudis, segons Jauss, mostren també el caràcter avançat de l'experiència estètica, que és capaç d'obrir espais d'experiència en l'art i que posteriorment s'estenen a altres àmbits de la vida i del coneixement.³² Segons Jürgen Mittelstrass³³, el "saber poiètic" mostra allò que és possible fer-se" (EEHL: 99). Si amb l'exemple del Gènesi s'equiparava l'obra humana al nivell de dignitat del produir diví, en el sentit de domini de la natura que la modernitat –científica i industrial, especialment– farà seu, la concepció trobadoresca de la creació poètica obra una nova concepció del produir. Inverteix la idea d'imitació: deixa de pensar la imitació de la naturalesa –model perfecte– com una còpia que la degrada, i el passa a pensar més com un completar la naturalesa, un afegir quelcom humà per tal que sigui més perfecta. És el procés que alguns segles després s'imposarà en el model teleològic de la biologia moderna, en el qual l'evolució és un procés de major adaptació a l'entorn (ib). Un altre exemple és el del concepte de geni, que s'imposarà primer en l'àmbit estètic per imposar-se paulatinament en el científic i inventor tècnic i, més posteriorment, en el de la grandesa política i militar.

El Renaixement representa un pas més en el distanciament respecte a la *imitatio naturae* i en la configuració d'un produir poiètic que impliqui una tècnica i un construir. Leonardo da Vinci –especialment des de la recepció que en fa Paul Valéry– és el paradigma d'artista que reuneix la funció cognoscitiva de l'art amb la constructiva. Da Vinci, segons Valéry, "imposa la *lògica imaginativa* de la

³² Aquesta capacitat de l'experiència estètica, l'hem explicada breument a l'apartat 1.7 del Context.

³³ Jürgen Mittelstrass, *Neuzeit und Aufklärung – Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*, Berlin/Nova York, 1970.

construcció, és a dir, aquella praxi que segueix el principi de *fer dependre el saber del poder* (...). *Construire* pressuposa un saber, que consisteix, més que en un retorn a l'observació de veritats preexistents, en un conèixer que depèn de la capacitat i del fet comprovat, i que fa que el saber i el produir siguin una i la mateixa cosa". Tanmateix, aquest construir cognitiu i aquest conèixer la veritat en l'obra que l'home ha construït, té la seva limitació. L'home, en el Renaixement, encara està inserit en un món creat per Déu i, per tant, no pot fer més que "representar les coses de la realitat més belles del que són", pot idealitzar-lo, però encara no pot proposar alternatives, o mons contraposats (EEHL: 102).

Aquesta limitació serà superada per la revolució literària del segle XVIII, només després que Leibniz formulés la seva teoria dels mons possibles. El trencament amb la *imitatio naturae* és total i l'artista pot crear "un altre món que fins aquell moment no tenia realització" (ib: 103). Això dona lloc a l'autonomia de l'art i de la creació, que van defensar en la seva estètica Baumgarten, i abans encara Vico, en la *Nuova Scienza* –aquest, però, va passar inadvertit al llarg del XVIII. Amb Vico se supera la contradicció entre la creació lliure i el treball dependent i només reproductiu, i donarà lloc a la possibilitat que, a partir de l'idealisme i, sobretot, en Marx, la història s'entengui com un producte (poiètic) que l'home fa a través de la seva praxi, del seu treball (ib: 104). Si la poiesi pot ser ja producció artística, la seva diferència amb el treball –que ja es troba en Kant–, és que aquest satisfà unes necessitats materials i la poiesi no té una finalitat externa, sinó que la té en l'activitat mateixa: posseeix un caràcter lúdic o àdhuc de joc. Per al Marx jove,³⁴ només dignifica aquell treball que és lliure i no dependent d'algú que en treu un benefici. Per tant, en una societat alienada, l'únic treball digne és l'artístic. Una influència d'aquesta idea, que va ser deixada de banda pel marxisme de tendència més economicista, es pot llegir en la renovació de l'estètica marxista que en va fer a l'Escola de Frankfurt, especialment Adorno. Ell defensa que en l'art es pot "retrobar la *promesse du bonheur* i, amb això, la possibilitat de superar l'alienació de qualsevol treball" (ib: 107).

Per il·lustrar el canvi d'expectatives que s'obre a començaments del segle XX, Jauss torna a prendre l'obra de Valéry com a referent. Aquest defensa a *Léonard et les Philosophes* (1929) que l'art s'ha alliberat de la metafísica del bell,

³⁴ *Die Frühschriften*, ed. De S. Landshut, Stuttgart, p. 237.

en la qual se cercava la representació de la bellesa atemporal en l'obra. La bellesa és quelcom d'indefinit que ja no va lligat necessàriament a una forma. En alliberar la forma del contingut i el contingut de la forma, el sentit d'una obra ja no està lligat a la veritat en la naturalesa, sinó que està obert a totes les possibilitats, reals i fictícies –en el seu sentit més ampli. I com el sentit en l'art s'expressa sempre mitjançant una forma, però ara ja no és necessària, no va lligada a la representació humana de la naturalesa, el significat de l'obra dependrà del que la forma en què s'expressi tingui un significat o un altre per al receptor. Valéry involucra així la percepció estètica en la construcció de l'objecte estètic i s'atreveix a afirmar als *Cahiers que mes vers ont le sens qu'on leur prête* (ib: 108).

Ja abans, Valéry havia publicat –a *Eupalinos ou l'Architecte*, de 1923– una altra reflexió de gran interès per entendre l'art de la seva època. Valéry crea un diàleg entre Sòcrates i Fedre al cel, en un moment del qual el mestre recorda que de jove s'havia trobat un objecte que no va poder esbrinar si era obra humana o de la natura. El problema és que aquest *objet* *ambigu* no té cabuda en l'ontologia platònica i Sòcrates no sap si adoptar una actitud teòrica o estètica. La mirada estètica ha de mantenir la forma de l'objecte i, com és indefinida, qualsevol determinació de l'objecte haurà de deixar oberta altres possibilitats; la hipòtesi teòrica, en canvi, només podrà corroborar-se en la verificació empírica i exclou necessàriament les altres solucions. La reflexió estètica juga amb un ventall molt ampli de possibilitats, perquè també inclou la de la reflexió teòrica, tot i que mai no pugui donar la darrera paraula. Aquesta reflexió de Valéry pot relacionar-se directament amb l'anàlisi kantiana del judici estètic de gust que fem, especialment, en els punts 4.2 i 4.3.

Jauss relaciona a *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (PAAE, 1972: 60-61) aquesta reflexió valèria amb l'obra tardana de Cézanne, el qual prenia els models de la realitat exterior com a objectes que en la pintura es trobaven indissociablement units en una construcció que la realitat, com a molt, suggereix. A *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* posa més en relació l'estètica de Valéry amb el dadaisme i el *ready made*. Tant l'un com l'altre trenquen definitivament les fronteres entre realitat i art i deixen l'estètica de la representació buida de qualsevol possibilitat de comprendre aquestes expressions artístiques.

En aquesta situació, i davant els fenòmens artístics de les avantguardes, es planteja la necessitat d'una nova estètica. Segons Jauss, es fa necessari

"el desenvolupament d'una estètica de la recepció capaç d'abraçar l'activitat estètica exigida a l'espectador, i fer-ho amb noves definicions d'una poiesi del subjecte receptor i per sobre de les tradicionals definicions de la postura contemplativa" (EEHL: 119).

El col·loqui *Poetik und Hermeneutik III*³⁵ va concloure que la història de l'experiència estètica dóna a l'època de l'idealisme alemany, especialment gràcies a l'estètica de Hegel, "un gir cap a la desobjectualització de l'art que, en considerar la bellesa com la més alta definició de l'ideal artístic, va portar a suprimir per complet la barrera existent entre obra d'art i realitat extraartística" (ib: 110). Hegel no oposa l'art a la realitat, sinó que l'inclou en aquesta en definir-lo com l'expressió bella de l'esperit.

Això vol dir que a partir d'aquest moment, l'*status* estètic mateix esdevé un problema que l'art es planteja i al qual respon. La bicicleta de Duchamp (1913) va presentar un objecte de la realitat com a obra d'art, reduint essencialment l'acte poètic a un acte ostensiu de l'artista i deixant la resta de la tasca creativa al receptor. Aquest, per gaudir de tal *object ambigu* ara ha d'evocar el cànon estètic previ i iniciar una activitat reflexionant que el porti a fer-se preguntes sobre la qualitat de l'obra d'art, però també sobre la realitat. Aquesta activitat quasiteòrica, per cert, mai no té final i es reinicia en altres termes cada vegada que l'artista decideix intercanviar l'ésser i l'aparença d'un *object trouvé* (ib:111).

En aquest context ja desenvolupat, la novetat que suposaria el Pop Art seria la de tornar a capgirar l'actitud teorètica en estètica. La ironia d'aquesta tendència, que afirma la funció estètica de qualsevol objecte de la societat de consum i de masses, va més enllà de voler incitar una actitud reflexiva en el receptor, li sol·licita que ell mateix recreï les condicions, o la teoria, o el món possible corresponent perquè aquest objecte pugui ser estètic, ja no com a oposició amb la realitat. El receptor és per això encara més productiu i fins i tot se

³⁵ O. Marquard, "Pop oder die immer zu endegehende Geschichte der Kunst", a *Poetik und Hermeneutik III*, p. 379, 1968.

li demana que doti la realitat de condicions estètiques, estetitzants (ib: 114) o, si se'm permet, "estetitzables".

S'ha discutit molt sobre aquesta estetització o teorització total de l'art, que fa de moltes obres unes pobres il·lustracions de teories. Jauss defensa que aquesta tendència també ha provocat la contrària, i posa els exemples de la *pintura naïf* i d'altres tendències que no solament pretenen prescindir de la teoria, sinó que s'oposen, en la seva elecció de temes transcendents, al "caràcter parcial de l'art modern" (D. Henrich). En aquest sentit, aquesta activitat poètica renovada beu de les fonts de tendències artístiques que havien posat l'accent en la recepció. Jauss conclou que aquesta dialèctica pot servir per explicar el desenvolupament de les arts al segle XX, i acaba amb una llarga citació del seu predilecte Valéry, en la qual –resumeixo– descriu el comportament estètic de gaudi precisament en aquesta ambivalència entre poiesi i aisthesi, en aquesta relació de dependència entre l'observador i la cosa observada, que permet plantejar diverses qüestions, fins i tot contradictòries, sobre la realitat i la ficció de l'objecte.

Estic d'acord amb Jauss que una teoria estètica que depengui exclusivament de la representació no pot explicar molts dels fenòmens artístics que han sorgit des de la fi del segle XIX i, sobretot, al principi del XX. Els mètodes de l'estructuralisme, la semiòtica i la teoria de la comunicació han aportat a l'anàlisi de l'art perspectives inèdites. Tanmateix, cal fer-se una pregunta, és l'estètica de la recepció de Jauss –on ja hi afegim la seva teoria de l'experiència estètica– una teoria no representacional? Aquesta pregunta pot fer trontollar tot l'edifici jaussí. Tanmateix, si consideréssim bàsicament la seva teoria de l'experiència estètica, que hem desenvolupat en l'apartat anterior, tindriem molts motius per incloure l'estètica de la recepció de Jauss en el calaix de les teories representacionals. Malgrat haver defensat la tesi de la manca de recursos d'aitals teories, pot ser Jauss objecte de la seva pròpia crítica? L'exposició dels aspectes receptius i comunicatius ens donarà elements per respondre a aquesta pregunta.

3.5.2. L'aisthesi: l'aspecte receptiu (*voir plus de choses qu'on n'en sait*)

L'anàlisi de l'aspecte receptiu (entès com a aisthesi) de l'experiència estètica, si es vol estudiar en la seva extensió, ha de començar primer valorant el seu estat actual, que és producte de l'aparició, l'extensió i el predomini absolut dels *mass-media* al llarg del segle XX. Aquests canvis han estat força estudiats ja des de W. Benjamin i destaquen, sobretot, el trencament amb l'antiga cultura de llegir i del contemplar imatges. L'experiència pròpia de l'època burgesa, pausada i contemplativa, i que atorga a l'obra una aura especial ha quedat enrere i s'ha imposat una nova manera de percebre, com analitza Walter Benjamin a *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936, L'obra a l'època de la seva reproductibilitat tècnica].

"*Media are not meditations*": amb aquesta citació de H. Hartman (*The fate of reading*)³⁶ obre Jauss el capítol per expressar aquest abisme amb l'experiència estètica tradicional que ha imposat la cultura tecnològica del segle XX. La primacia del signe sobre la paraula, l'experiència de xoc de multitud d'estímuls, la fugacitat de la informació "eliminen tant el plaer intel·lectual de la lectura com la formació de l'experiència estètica en el sentit tradicional" (EEHL: 117). A banda d'això, les esperances d'un art compromès políticament i antropològic que Walter Benjamin atorgava a les noves formes artístiques –fotografia i cinema– no s'ha acomplert. Ans al contrari, la capacitat cinematogràfica de fer viatjar l'espectador per nous mons meravellosos sense donar-li l'opció d'una actitud reflexiva, ha estat criticada per la crítica de la ideologia –especialment per Adorno– com un dels instruments de manipulació de consciències i com un degradament de l'art a un pur objecte de consum trifàsic.

Adorno i Benjamin van valorar de manera oposada els efectes de l'art de masses i representen dues posicions paradigmàtiques a banda i banda de l'abisme que s'ha interposat entre l'art d'elit i d'avantguarda i l'art de masses. Des de llavors, la superació d'aquest abisme ha estat un dels punts clau de tota estètica del segle XX. Henrich aporta una explicació per superar aquesta oposició: l'art actual intenta "fer suportables, creïbles i base d'un sentiment vital creixent, un món d'aparells, de materials tècnics i d'una informació universal, que domina i

³⁶ Geoffrey H. Hartman, *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago, 1975.

modifica totes les llengües i que no procedeix de les formes de vida tradicionals".³⁷ És a dir, les arts actuals intenten adaptar-se a un món tecnificat oferint noves formes d'experiència conciliadores –i sovint plaents– amb les expectatives creades per la realitat present. L'ampliació d'una aïsthesi contemplativa a una experiència en la qual el receptor és part activa, poiètica, de l'obra –com s'ha vist al final de l'apartat anterior– és interpretada per Jauss en aquest sentit.

Això significa que l'art pot eixamplar l'horitzó d'experiència estètica present en relació amb els nous hàbits i instruments que dominen la nostra vida. Però sobretot significa "que la percepció sensorial humana no és una constant antropològica, sinó que és històricament mutable" (ib: 120), gràcies també a la intervenció de l'art.

Aquest és el principi del qual parteix Jauss per esbossar una història de l'experiència estètica receptiva que pugui aportar, juntament amb la part dedicada a la poiesi, una perspectiva general de la praxi estètica. La major dificultat d'aquesta història –anàloga a l'apuntada en el capítol 1 d'escriure una història de la recepció de les obres, com hem comentat en la introducció d'aquest capítol– es troba en la falta de documents que analitzin explícitament el tipus d'experiència estètica que predeterminava la recepció d'una obra en una època concreta. Tot i això, també és cert que les obres d'art havien de compartir amb els seus receptors l'experiència estètica que categoritzava la seva percepció i, per tant, en algunes obres d'art del passat es poden trobar indicis suficients. I és precisament l'experiència estètica aïsthètica, que hem definit abans com un *complaure's* en allò aliè, la que "fa conciliables dues formes de mirar: la pròpia i l'aliena" (ib: 121). La mirada, com va demostrar Starobinski,³⁸ és essencialment seduïble per allò absent, ocult que hi ha en allò present. La percepció estètica és conduïda per l'efecte estètic del text o de l'obra antics a una fusió d'horitzons d'experiència, la del text amb la del receptor. D'aquesta manera, es pot eixamplar la pròpia concepció del món amb allò que la concepció del món de l'altre ens ofereix. En definitiva, crec que amb això Jauss vol dir que trobarem en l'anàlisi de l'aspecte

³⁷ D. Henrich, "Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)", a *Poetik und Hermeneutik II*, 1966, 11-32. Cito segons Jauss (EEHL: 120).

³⁸ Starobinski, *L'oeil vivant*, Paris, 196, pp. 9-27. Cito segons Jauss.

aisthètic de les obres antigues allò que encara ens poden aportar per eixamplar el nostre horitzó d'experiència. Amb això i la seva confirmació en la història de l'experiència estètica aisthètica que ara exposem responem ja a dues preguntes cabdals que plantejàvem al principi.

La història –que haurem de resumir notablement, aturant-nos només en els models paradigmàtics de l'aisthesi en cada època–, la comença Jauss per Homer. La descripció de la construcció de l'escut d'Aquil·les per Hefest és una de les mostres antigues més elevades que guien l'aisthesi de l'observador humà.³⁹ A l'escut d'Aquil·les (18, v. 478 i ss.) tots els elements de la cosmogonia clàssica hi surten representats en una continuïtat sense interrupcions en cercles concèntrics, des de l'oceà que tot ho envolta i els elements naturals fins als ritus humans en el seu moment més noble, passant pel canvi d'estacions i les feines humanes que s'hi relacionen. Aquí trobem una de les característiques de l'aisthesi homèrica: “la no diferenciació del posterior amb l'anterior” (EEHL: 123), cadascun dels elements tenen la mateixa plenitud d'existència i apareixen en un conjunt sense perspectiva que tot ho abraça. L'aisthesi homèrica representa, en aquest exemple, una de les manifestacions més perfectes d'aquest detenir-se plaent en la representació de tota una manera de veure el món. Una altra de les característiques més importants de l'aisthesi, ens l'ofereix també Homer, en el Cant 12, referent a les sirenes:

“Ningú ha passat en el seu negre bergantí sense que sentís la suau veu que flueix de la nostra boca; sinó que se'n van tots després de recrear-se en ella, sabent més que abans” (12, 185).⁴⁰

El terrible cant de les sirenes ofereix al mariner la possibilitat de prendre contacte amb un coneixement diví i, per tant, mortal. Homer fa d'unes antigues vampireses model de seducció eròtica i, alhora, de posseïdores de la saviesa divina; una parella de conceptes –veritat terrible sota la bellesa– que farà història

³⁹ Jauss recull l'estudi de K. Reinhardt, “Der Schild des Achilleus”, a *Freundesgabe für E. R. Curtius*, Berna, 1965, 67-78. Com hem anat fent, citaré en notes aquells estudis que utilitza Jauss per a aquesta retrospectiva de l'experiència estètica receptiva.

⁴⁰ Prenc els versos traduïts per Carles Riba a *L'Odissea novament traduïda en vers*, ed. La Magrana.

en l'art, com avalen estudis més actuals sobre el sinistre –com el d'Eugenio Trias, per exemple, al nostre país. Tanmateix, la recepció que en va fer el cristianisme – en una llarga època de separació de la curiositat estètica de la teòrica– de l'aventura d'Ulisses amb les sirenes va ser preeminentment moral, com a model de preservació de la virtut que no es deixa ensarronar en el seu retorn a casa.⁴¹

La condemna cristiana del culte antic de les imatges s'estengué a la *concupiscentia oculorum*, passant l'art a assumir la tasca de la comunicació dels dogmes cristians. Això va provocar l'esfondrament del món dels sentits com a tal, que va perdre pràcticament el seu significat per als homes en tant que va quedar com una manifestació de la divinitat. L'al·legoria ha de ser, doncs, el recurs poètic propi de l'època, que es desenvolupa en formes i riquesa inexhauribles, per a remetre al món de l'invisible que conformen els dos pilars bàsics del cristianisme: la interioritat de l'ànima humana i la transcendència divina (EEHL: 127-132).⁴²

El retorn a la consideració estètica del món exterior, “la manifestació estètica com a paisatge del qual el romanticisme literari i pintors com Claude Lorrain, Poussin o Constable han fet que ens sigui d'allò més natural” (ib: 133), no s'esdevé si no és progressivament, en un procés que protagonitzen Petrarca i Rousseau. Petrarca, en el seu relat al Mont Ventoux –potser inventat, però igualment influent en la història de l'aïsthesi–, obre una nova forma de curiositat estètica pel món i d'una experiència de la naturalesa.⁴³ La pujada a aquest cim no ofereix a Petrarca la contemplació d'un paisatge nou, atractiu per si mateix, sinó que, segons la direcció on mira i allò que veu, l'envaeix una reflexió interior. La reflexió s'enceta amb records personals, continua amb una profundització en esdeveniments històrics i culmina amb la retrobada amb el món interior inspirat també per un fragment de les *Confessions* d'Agustí d'Hipona. “La mirada cap enfora en els recentment oberts horitzons de l'experiència estètica sensorial ha de servir alhora per retornar cap a l'interior (...), procés que culmina cap a

⁴¹ Una part de tots aquests comentaris, els recull de K. Rahner, “Odysseus am Mastbaum”, a *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zurich, 1966³, 301.

⁴² Jauss cita els seus propis treballs sobre aquest tema: especialment, l'inèdit aquí *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur* [1977b, *Antiguitat i modernitat de la literatura de l'Edat Mitjana*].

⁴³ La referència aquí és a Joachim Ritter, “Ästhetik” a *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Basel/Stuttgart, 1971, t. 1, 555-580, i a Hans Blumenberg, *Op. Cit.* pp. 266-283.

l'experiència espiritual del vertader jo" (ib: 134). A diferència de la poesia medieval de l'invisible, Petrarca compon una lírica de l'absent, en la qual allò que es manté en la llunyania –sublimada en els seus sonets en la mort de Laura– és allò que realment és present. El desesper per l'absència de l'absent és la base del moviment interior que redescobreix a si mateix el propi subjecte i, a través d'un efecte catàrtic, la base del gaudi que produeix aquest autoreconeixement.

La negació del paisatge real per assolir el paisatge interior que fa Petrarca és l'inici d'una tendència en la qual Rousseau fa una altra passa important. Alguns fragments de la *Nouvelle Héloïse*, però sobretot el *Rêveries du promeneur solitaire*, descriuen les sensacions del protagonista en passejar per la natura.⁴⁴ El caminant de Rousseau gaudeix del paisatge il·limitat de les muntanyes, que l'eleva a un èxtasi profà i el purifica –de nou l'element catàrtic– de les preocupacions de la vida quotidiana. La natura és percebuda d'ara endavant com un espectacle –teatre de la naturalesa– en el qual es reconeix la nova subjectivitat solitària. El moviment, doncs, és de dins cap enfora, i l'experiència estètica que es té de la natura reconeix allò que –segons la carta XXIII de la *Nouvelle Héloïse*– ni la ciència de la natura ni la filosofia poden descriure en llurs cosmogonies conceptuals. Rousseau transforma la relació humana amb la natura, que Kant sistematitzarà en el sentiment de sublim, que eleva l'home moralment davant un espectacle terrible de la naturalesa, i que el romanticisme prendrà com a paradigmàtica. És la concepció de la natura que féu famosa la pintura de C. D. Friedrich i que Schelling va resumir de la manera següent: “la relació més alta de la naturalesa amb l'art s'assoleix quan aquella utilitza l'art com un mitjà de visualitzar l'ànima en ell”.⁴⁵

També Rousseau és el preludi d'una altra de les experiències aisthétiques més pròpies de la modernitat. Si la sensació romàntica en el paisatge natural atorga a la naturalesa aquella totalitat de sentit que la filosofia i la ciència ja han

⁴⁴ Joachim Ritter, *Subjectivität*, Frankfurt, 1974

⁴⁵ *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807, a *Schellings Werke*, t. 3. Munich, 1959, p. 416. La citació, en aquest cas la prenc de l'original de l'edició del 82. Ni així, però, queda prou clar: “*Das höchste Verhältnis der Natur zur Kunst ist dadurch erreicht, dass sie diese zum Medium macht, die Seele in ihr zu versichtbaren*”. Tanmateix, la traducció castellana és probablement la més desafortunada: “La relación más alta de la naturaleza con el arte se logra cuando ésta se convierte en un medio de visualizar el alma en ella” (EEHL: 143).

abandonat, si ho fa mitjançant la sublimació d'allò *naïf* –Schiller– o el sentiment sublim en allò passat –Goethe–, s'entreu en el Romanticisme –inspirat en Rousseau– la inauguració del regne aisthètic del record. Si parlem d'inauguració és perquè la funció del record, com ara veurem, es distancia més que s'apropa de la teoria platònica de l'anàmnesi.

El record és la famosa tècnica que Proust utilitza com a clau de volta de la seva concepció estètica de l'experiència del món, però és gràcies a ell que es poden trobar els antecedents d'aquesta teoria en autors com Nerval, Ruskin i Baudelaire, en els qual ja W. Benjamin va reconèixer l'ús del record.⁴⁶

En el context modern de les ciutats industrials i massificades, l'entorn de l'home ja no és el natural i originari que li sembla propi, sinó un d'artificial, inestable i efímer. L'urbanita reconeix en la ciutat l'obra total de l'home que, no obstant això, l'ha acabat de distanciar del seu paradís natural, la relació amb el qual el portava al reconeixement d'instàncies simbòliques transcendents –l'ànima i l'absolut–, i el manté en una situació alienada. Baudelaire, davant la crisi de la percepció moderna, proposa una poètica del record, en el qual les correspondències o associacions d'idees i de records omplen de nou de significat aquesta realitat estranya i embelleixen la seva lletjor grisa. És clar que aquesta bellesa només pot retrobar-se en allò que ha passat, en el record; no es gaudeix com una propietat present de l'objecte, sinó que és tan fugitiva –*beau fugitif*– que, cada vegada que es vol copsar, només pot ser recordada. “El record, entès com a forma moderna de l'aïsthesi, pressuposa, precisament, la ruptura amb la visió antropocèntrica de la naturalesa, que havia fonamentat l'experiència romàntica del paisatge, entesa com l'harmonia entre interioritat i naturalesa allunyada de la civilització” (EEHL: 148).

Proust aprofundeix en la crisi de la percepció, que no li deixa copsar l'ésser de les coses en la imatge superficial que rep d'aquestes. La tècnica del record que utilitza Proust aconsegueix resoldre la paradoxa en què es trobava la novel·la al principi del XX, i que Adorno va formular com la paradoxal necessitat

⁴⁶ Amb les consideracions que procedeixen, tenim un resum de dues de les primeres obres publicades per Jauss: *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "À la recherche du temps perdu"*, Heidelberg, 1955 (1970²) i 1955a, “Proust auf der Suche nach seiner Konzeption des Romans”, a *Romanische Forschungen*, 66, 1955, 255-304.

d'“acomplir la funció representativa de l'aisthesi –mantenint així la vocació realista pròpia de la novel·la des dels seus inicis– sense usar el mitjà tradicional de la mimesi narrativa” (ib. 153). L'ús de l'encadenament de records té una funció descobridora d'allò que romanía ocult en la memòria, i fa que l'experiència estètica aisthètica obri un espai productiu del receptor en el qual aquest pot tornar a mirar “les coses com si fos la primera vegada que les veu” i a “descobrir els esdeveniments com si fos la primera vegada que s'esdevinguessin” (ib: 153). I a més de la funció de reconeixement, per a Proust, el record és també l'únic espai possible de reconeixement de la bellesa originària de les coses, no d'una idea de bellesa transcendent –com la teoria platònica–, ans al contrari, la bellesa terrenal de les coses que, tot i això, només pot ser copsada en el record. La recuperació del paradís només és possible, en una inversió de la idea de la *promesse du bonheur*, quan el paradís és perdut, quan el temps que es recupera, és clar, és ja passat.

Per posar punt i final al capítol dedicat a l'aisthesi, Jauss comenta altres solucions que l'art, des de mitjan segle XIX, ha buscat vers la crisi de la percepció (estètica). Anàlogament al desenvolupament de la pintura moderna, la literatura, des de mitjan del XIX, obre la via de la funció lingüísticocrítica de l'aisthesi. Això vol dir que una de les funcions de l'art i la literatura és la d'aprofundir en l'acte de la mirada, traient-li a aquesta allò que ja coneix –el concepte antropològic de la natura i el món– i percebent en el món exterior allò que no sap. És en aquest sentit que Jauss entén l'estètica de la percepció de Flaubert, en la seva definició de l'estil com una manera absoluta de veure les coses; o també la tasca que van portar a terme algunes tendències pictòriques –especialment l'impressionisme– de “la desconceptualització del món i la retroconversió de l'ull en òrgan de visió” (ib: 149). En aquest context, troba Jauss significativa –i igualment actual per al moment que escriu això–, la teoria de l'art com a pura visibilitat que va formular Konrad Fiedler en els anys vuitanta del XIX. Poc després de Fiedler, Valéry també va defensar en el seu primer assaig sobre Leonardo (1894) la puresa de la mirada, que veu més coses de les que sap (*voir plus de choses qu'on sait*). Per això, cal desnaturalitzar la naturalesa sobre la qual filòsofs i poetes van hipostasiar conceptes com utilitat i economia, o crueltat i bondat. D'aquesta manera, es podrà percebre el món des d'una perspectiva diferent de la quotidiana o la científica i filosòfica; es podrà veure el món des d'uns altres ulls.

Si Proust representa, en el segle XX, la culminació de la forma d'experiència estètica cosmològica –una recerca del sentit del món en allò que el record recupera–, Beckett serà el màxim representant de la tendència oposada, que hem denominat lingüísticocrítica.⁴⁷ Beckett obre una tendència, que continua en el Nouveau Roman i el grup Tel Quel, contrària al paradigma d'experiència aisthètica de Proust i que ofegarà en gran mesura la seva expansió. Continuant la línia inaugurada per Flaubert, l'estil d'aquesta via tracta d'eixamplar al màxim l'espai entre món percebut i subjecte receptor, tot i desconstruint els tòpics lingüístics de l'experiència. Això, juntament amb l'ús de l'estil indirecte lliure – que Flaubert ha fet famós–, fa prendre consciència del perspectivisme de la percepció i de la influència del llenguatge en la configuració de la realitat. Aquesta tasca crítica ha estat continuada, amb major o menor èxit, en la narrativa de Robbe-Grillet o Philippe Sollers.

Com a conclusió d'aquest apartat, és prou clara la conclusió de Jauss pel que fa a la caracterització de les funcions encara paleses de l'experiència estètica en el seu àmbit receptiu:

“l'experiència estètica assumeix –en l'àmbit de l'aisthesis vers el distanciament creixent de l'existència social– una tasca que, en la història de les arts, no havia estat mai plantejada: la d'oposar, davant l'experiència atrofiada i el llenguatge al servei de la 'indústria cultural', una funció lingüísticocrítica i creativa de la percepció estètica, i la de conservar, vers el pluralisme de funcions socials i aspectes científics del món, l'experiència del món aliè i un horitzó comú, que només l'art és capaç de mantenir present en el lloc del desaparegut tot cosmològic” (EEHL: 158).

⁴⁷ Els estudis de referència són: W. Iser, “Reduktionsformen der Subjectivität”, a *Poetik und Hermeneutik III*, a Jauss, 1968a, pp. 435-491; M. Smuda, *Becketts prosa als Metasprache*, Munich, 1970; W. Iser, *Der implizite Leser – Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Munich, 1972.

3.5.3. La *katharsi*: la funció comunicativa (*movere et conciliare*)

Els conceptes de *poiesi* i d'*aisthesi* han servit per buscar el desenvolupament històric de les funcions productiva i receptiva de l'experiència estètica. En el capítol 7 d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Jauss delimita l'àmbit del tercer aspecte "ignorant tant per la teoria ontològica de l'art com per l'estètica de la negativitat" (EEHL: 159), la funció comunicativa de l'experiència estètica entesa com a *katharsi*. Resumint la definició començada en l'apartat 3.5, la funció comunicativa de l'experiència estètica s'entén com el "plaer que, en les pròpies emocions, produeixen l'oratoria o la poesia, i que pot portar l'oient o l'espectador a canviar de criteri o a alliberar el seu ànim" (ib). Com en els altres dos aspectes de l'experiència estètica, la producció i la recepció, hi ha un element comú a tots, el gaudi estètic, i un d'específic, que en aquest cas fa referència a una mena de continguts específics en la comunicació. Aquesta definició s'extreu de la triple anàlisi de la *katharsi* com a plaer purificador (catarsi aristotèlica), amb la crítica agustiniana de l'autosatisfacció de la *curiositas* i, finalment, en allò que Gòrgies va expressar per primer cop com la capacitat de les emocions per a donar convicció al discurs. Des d'aquesta triple perspectiva, l'experiència estètica pressuposa aquell balanceig típic entre l'autoplaer i el plaer aliè o plaer en l'objecte. Permet, igualment, que el receptor participi activament en la configuració de l'objecte irreal, fictici, una activitat que el concepte tradicional de *contemplació* no incloïa. També s'ha explicat que l'experiència del balanceig pot decantar-se cap a un dels dos pols i convertir-se en un plaer purament sensitiu –com el gastronòmic– o en una autosatisfacció sentimental, amb el qual pot quedar al servei de l'ús mediàtic, de la comunicació i de les manipulacions ideològiques.

El mecanisme propi de la catarsi és la identificació amb algun personatge o situació representats en l'obra. Per a Jauss, però, aquesta identificació mai no és total –no deixem mai de saber que no estem en la novel·la–, perquè no s'ha de perdre la distància estètica entre l'observador i el seu objecte irreal –saber que la ficció és ficció, i no realitat. De fet, la història del concepte de *katharsi* repeteix un moviment essencial: l'art –o la reflexió sobre ell– de cada època ha intentat trencar amb la identificació ingènua amb alguna tècnica que imposi al receptor la

distància suficient per “alliberar la seva reflexió estètica i moral enfront de la fascinació d’allò imaginari” (ib: 161). La història de la katharsi és, doncs, gairebé una història de crítica i d’oposició als models anteriors. Això és perquè l’art ha considerat generalment el procés d’identificació com una pèrdua d’autonomia del subjecte receptor davant la possible comunicació d’idees dominants. És en aquest sentit que Jauss utilitza el terme *comunicació* (en tant que *katharsi*), en l’accepció de comunicació de valors de conducta o creences socials, i no en el seu sentit habitual, més ampli.

Doncs bé, si és cert que la identificació pot portar a la comunicació de les idees dominants, igualment pot, però, orientar el receptor cap al dubte d’aquelles o fins i tot cap a la transgressió social. Però sobretot, no s’ha d’oblidar que davant de tot hi ha una acceptació o un rebuig voluntari del joc que l’obra ens proposa. I, a més, segons Jauss, hi caben altres opcions. Es pot trobar, des de la definició aristotèlica de la catarsi a l’efecte contrari de la identificació amb un patró de conducta, que consisteix en una seducció tal per allò imaginari que condueix a un embadaliment⁴⁸ totalment privat i, per tant, sense participació en la comunicació. És a dir, es bada delitosament en la contemplació de l’objecte fins que es fa conscient la comunicació com un element estrany a l’experiència de l’obra, neutralitzant així el seu contingut moral.

Tot això mostra la gran complexitat i l’important ventall de matisos que comprèn el gaudi de l’experiència catàrtica. La gran varietat de possibilitats que ofereix es mostra clarament en les arts discursives, capaces d’assolir un alt nivell d’especialització en el model d’identificació, en la diferenciació de models de conducta humanes (ib: 161). Per tant, també serà natural que els exemples que articularan aquesta història de la catarsi facin referència a les arts verbals.

No detallarem altre cop el model de catarsi d’Aristòtil. Posarem l’accent en el punt que, per a Jauss, la catarsi aristotèlica només és tal, és a dir, és purificadora, a condició de produir sobre l’espectador un doble distanciament: l’un, sobre la vida quotidiana, que permet crear un objecte i trama imaginaris, i l’altre, sobre els propis llaços afectius, distanciament ocupat pel sorgiment dels sentiments de compassió i horror per l’heroi. Això ho diu Jauss en confrontació

⁴⁸ La etimologia preciosa d’aquesta paraula és difícil de trobar en la traducció al castellà; i a l’alemany?

especial amb la definició d'Adorno de la catarsi, en la qual es pren el fenomen de la sublimació estètica –“simple substitutiu de la satisfacció”– com l'única manifestació catàrtica i que roman en l'esfera de les finalitats pràctiques, “afirmant els interessos de la classe dominant” (EEHL: 162).

La història –per a nosaltres, a passes de gegant– de la catarsi continua en el cristianisme. Si bé la nova religió va assumir inicialment la crítica de Plató als poetes com a mentiders, va acabar adoptant mètodes de control de la funció comunicativa per a la transmissió i el manteniment dels seus credos, com l'emoció i devoció, l'edificació interior, la conducta recta, la força d'atracció del model d'exemplar, i el principi d'imitació de Crist. No es pot dir pròpiament que el sentiment provocat per la tragèdia més alta cristiana, *La Passió*, sigui l'equivalent a la catarsi aristotèlica. Agustí d'Hipona critica el plaer en la identificació tràgica perquè comporta un autooblit, que nega la possibilitat d'una experiència del Tú de Déu mitjançant el jo (Confessions, I, xiii, segons Jauss, ib: 169). El tipus de *compassio* que desperta el *pathos* cristià s'ha d'entendre en la clau de Gorgies, segons el qual la compassió que produeix el plaer catàrtic, si no hi ha distanciament purificador, pot enriquir l'espectador amb una nova experiència. Aquest mecanisme, que estreny la distància estètica pròpia de la catarsi aristotèlica, és un dels més utilitzats en l'educació cristiana.⁴⁹

“Davant ‘el gran dolor que ha produït la nostra salvació’ [citació de Fuhrmann], s'invita el públic a adoptar una postura, que no és ni la visió admirada per la perfecció d'un heroi o màrtir, ni la purificació catàrtica de l'esperit que porta a la llibertat del judici, sinó un ‘cor ple de compassió’ [Fuhrmann]. L'experiència catàrtica exigida aquí no es una purificació, sinó un canvi de les emocions, que es tradueix en un desig d'imitar Jesucrist” (ib: 170).

Amb tot, molts autors cristians van trobar en àmbits menors, reservats normalment a arts petites o artesanies, les vies per portar a la pràctica les experiències poiètica, aisthètica i catàrtica, al marge de la fascinació de la imatge (ib: 165). Experiències que, al llarg dels segles, van assolir un rol molt important

⁴⁹ Vegeu Jauss, 1977b, però també, Fuhrmann, *Poetik und Hermeneutik III*, 586 i ss, i la discussió, en el mateix volum “Gibt es eine ‘christliche Ästhetik’?”, 583-610.

en la comunicació de les idees i dels valors socials. Un exemple és el de l'edificació de l'ànima, que va sorgir en àmbits com el trivial –calendars cristians–, el culinari i el demagògic; que va arribar a ser considerat en “la Il·lustració el model més seriós de la gran literatura d'interioritat religiosa”, que Goethe va exhaurir com a model profà i estètic de l'expressió de la subjectivitat solitària i que “la invasió de l'art comercialitzat [ha convertit] en una experiència estètica decadent” (ib: 167).

Agustí és un dels grans crítics de la identificació simpatètica –model aristotèlic–, quan aquesta és moguda només pel plaer que comporta la curiositat (*concupiscentia oculorum*) i que pot provocar una “voluptuositat cruel”. Exemples són l'assistència a un combat de gladiadors, o l'autosatisfacció en el “dolor imaginari” d'un altre, com en el model clàssic de tragèdia, que nega la vertadera imitació compassiva (ib: 174).

La modernitat renova una bona part dels arguments agustinians, com es pot observar en els exemples de Rousseau i Brecht. A la *Lettre à M. d'Alembert* (1758), Rousseau no solament desqualifica el valor humanístic de la compassió despertada per la tragèdia que, segons ell, només dura el temps que dura la ficció escènica, sinó que a més nega “a l'escenari el dret de reproduir –mitjançant la comunicació artificial de la imaginació– aquell *sentiment naturel*, que pot portar a una solidaritat activa amb el patiment d'altres homes (ib: 175).

L'objectiu de la teoria dramàtica de Brecht és assolir una tècnica que faci del teatre alhora un art didàctic i entretingut, sense imposar, però, normes de conducta. Segons Jauss, la lectura que fa Brecht de la tragèdia clàssica, segons la qual el plaer catàrtic “queda reduït a una postura de “simpatia cap als personatges representats” i, per tant, cap a una acceptació irreflexiva de les seves normes de conducta o ‘imatges del món’” (ib: 177),⁵⁰ s'ha d'aplicar més aviat al model de teatre burgès. Brecht critica del drama que posa el món davant els ulls sense deixar oberta la porta de poder-lo canviar, sense oferir una distància crítica cap a l'acció dramàtica. Per això, el seu drama busca les tècniques necessàries per produir aquesta reflexió crítica i alhora una conducta solidària. Segons Jauss, Brecht va incorporant progressivament a la seva teoria més elements que

⁵⁰ Les dues citacions de Jauss provenen d'*Über eine nichtaristotelische Dramatik*, a *Gesammelte Werke*, Frankfurt, volum 15, p. 305.

produeixin l'efecte psicagògic de l'experiència catàrtica (ib: 179). Amb tot, el tipus de solucions que buscava Brecht ja havia estat assajat, amb altres mitjans, amb anterioritat.

L'ambigüitat de la funció comunicativa de l'experiència estètica és el preu “que ha de pagar la *katharsi* alliberadora per la mediació d'allò imaginari” (PAEE: 78). Si, per una banda, és criticada per poder ser utilitzada per fins ideològics, també és criticada des d'aquestes instàncies quan el que ofereix és precisament alliberació de les normes de conducta vigents. Per això, les autoritats cristianes, en la mesura que es feien càrrec de la praxi vital, no només “van adoptar la crítica platònica a la mendacitat dels poetes”, també van crear un altre àmbit de l'experiència estètica, on l'exemplar seria el contrapès de l'imaginari. Jauss fa una retrospectiva del concepte d'*exemplar* per veure com entra des de l'àmbit religiós al de l'experiència estètica. Haurem de resumir aquesta interessant història del mot als aspectes més essencials.

A la praxi vital cristiana li interessa més la univocitat d'un *exemplum*, que es basa en la força demostrativa de l'acció fàctica. Així, el major *exemplum* és Crist, demostra com l'apel·lació a ell s'oposa tant a l'argumentació teòrica –que llavors monopolitzava l'àmbit del coneixement– com a les normes vigents. L'adopció de Crist com a model màxim a imitar inclou aquesta primera acció transgressora de normes com la consegüent configuració de normes (EEHL: 180). L'*exemplum* cristià funciona com una regla general que aporta el model de conducta que cadascú hauria d'adaptar a la seva vida.

A banda d'aquesta concepció de l'exemplar, Montaigne en desenvolupa una de nova, que interessa molt per a comprendre l'aspecte comunicatiu de l'experiència estètica. Montaigne, citador pròdig de les seves fonts, ja no busca l'exemple en allò que la història ensenya que s'ha de fer o evitar –*historia magistra vitae*– sinó que li interessa per igual el gran esdeveniment i la més petita anècdota o consell per tal d'aprendre alguna cosa sobre si mateix. L'exemple inspira la recerca d'una experiència pròpia, que aporta també un coneixement sobre si mateix, però del qual no es dedueix un judici de validesa general. De l'exemple montaigneà, se n'extreu una reflexió que “només pot ser exemplar per a

quelcom d'especial i no per al general" (ib: 183),⁵¹ és a dir, que pot valer per a mi en un moment determinat, sense que s'imposi com una norma universal. Això també vol dir que l'exemple, en aquest sentit, "és un aspecte de l'exemplar que exclou la *imitatio*" (ib), en el sentit cristià.

Segons Jauss, el cristianisme va conrear el terreny perquè fossin possibles, segons el cas i context, "dues possibilitats d'*imitatio*: el lliure comprendre, aprenent de l'exemple, i l'obligat i mecànic subjectar-se a la regla" (ib: 184), però no és fins a Montaigne que el primer s'allibera de l'àmbit purament moral i pot ser aplicat de manera més general a l'experiència subjectiva. Per a demostrar-ho, Jauss recorre a l'ús de l'exemplar kantian en la tercera crítica, que posa en estreta referència amb el model que hem explicat de Montaigne. Precisament, la primera categoria que Kant dedueix del gust estètic és la seva autonomia. Tanmateix, el gust no extreu el seu judici *a priori* i sense cap influència, sinó que segueix d'alguna manera l'exemple que el precedeix, però no com una regla, i sí com un exemple, model, orientació que guia el nostre judici. Jauss cita Kant:

"Successió, quan es refereix a un precedent, i no imitació, és l'expressió correcta per a tota influència que els productes d'un autor *exemplar* poden tenir sobre altres; cosa que només significa que: beure [*schöpfen*, crear] de les fonts des de les quals aquell va beure i *aprendre* del seu predecessor només *la manera de comportar-se* respecte a això."⁵²

Com podem entendre la definició kantiana? L'exemplar és un cas que se'ns dona sense regla i que, per tant, permet a l'individu interpretar-lo autònomament, crear-se la seva pròpia regla o, més ben dit, recordar l'exemple

⁵¹ L'estudi, en aquest cas, és de l'investigador del grup de Constança Karlheim Stierle, "Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte", a Stierle, a *Poetica*, 1975b.

⁵² El subratllat és meu. *Kritik der Urteilskraft* §32: "Nachfolge, die sich auf einen Vorgang bezieht, nicht Nachahmung, ist der rechte Ausdruck für allen Einfluss, welchen Produkte eines exemplarischen Urhebers selben Quellen schöpfen, woraus jener selbst schöpfte, und seinem Vorgänger nur die Art, sich dabei zu benehmen". La traducció d'aquesta citació a EEHL és un xic confusa, perquè tradueix "*Nachfolge*" com a imitació i "*Nachahmung*" per "*mimesi*", que, si bé s'ajusta a la tradició traductora, provoca contradiccions en l'ús dels termes en aquest context. A partir d'ara, el nombre precedit pel signe "§", es refereix a l'apartat corresponent de la *Kritik der Urteilskraft*.

per tal de buscar una orientació de la conducta per quan sigui aplicable. L'exemple serveix de pont a Jauss entre la moral (àmbit intersubjectiu) i l'estètica (ara també, amb més raó, intersubjectiva). La categoria kantiana de l'exemplar es deixa interpretar, en aquest context, mitjançant dos usos bàsics. Per una banda, en l'aspecte comunicatiu: la identificació de l'espectador amb l'heroi (protagonista) de l'obra. Aquesta identificació, que pot ser de diferents tipus,⁵³ afavoreix la transmissió de valors socials conservadors o transgressors i fa referència, per tant, a la vessant pròpiament comunicativa de l'art tal com la defineix Jauss.

El segon ús es refereix als altres dos aspectes de la praxi artística. Per als punts de vista tant productor com receptor, l'exemplar és un esquema de referència per a entendre l'estructura bàsica de l'experiència estètica. Per a un artista, el seu mestre no és un model a seguir punt per punt, sinó que ha d'intentar prendre, seguir, observar lliurement allò del seu mestre que l'ha convertit en artista. Entengui's per això des de l'adaptació d'una tècnica concreta fins al valor de l'originalitat creativa: "aprendre a ser únic, diferent, original". Amb referència a la producció artística, Jauss cita un altre concepte kantià (§43), a la *Pequeña apología de la experiencia estética* (PAEE: 91):⁵⁴ el de "creació per mitjà de la llibertat".

Però ja hem vist que la llibertat també es pot aplicar a la recepció. Així doncs, per al receptor, el judici estètic es caracteritza pel que abans hem anomenat la voluntarietat de la recepció, que deixa al receptor el marge suficient per decidir el grau de complicitat amb el joc que l'obra li proposa. El judici lògic, o científic, posseeix el caràcter d'una universalitat persuasiva, i és aquesta la característica que precisament li manca al judici estètic (§8). La validesa del judici estètic "només pot ser *exemplar*" (PAEE: 91) i es remet a l'adhesió dels altres (§29), exigint la seva participació però sense imposar la conclusió a què arriba la facultat de jutjar. D'aquesta manera, no solament "es possibilita la participació en una

⁵³ En els capítols X i XI de PAEE hi ha un resum i un esquema claríssims de les cinc modalitats bàsiques d'identificació: associativa, admirativa, catàrtica, simpatètica i irònica. Aquestes tipologies estan desenvolupades extensament als capítols B i C d'EEHL, com hem indicat al final de l'apartat 3.5.

⁵⁴ És un procediment habitual de Jauss copiar finals de treballs seus en els començaments d'altres de posteriors. En aquest cas, el darrer capítol de PAEE (des de la pàgina 89 fins a mitja 92) correspon quasi literalment a les pàgines 25-28 del "Pròleg" d'EEHL, publicat cinc anys després.

norma constituent [identificació en l'obra, també], es construeix alhora la socialitat" (ib: 92 i §41). La llibertat de la recepció i el lliure seguiment de les normes –estètica i ètica– troben en el concepte d'exemplar el pont que les uneix.

Cal insistir en la llibertat implicada en tota acceptació del judici estètic – que pretén l'aprovació de tots per adhesió i no per necessitat lògica (§8)–, perquè fonamenta l'aspecte comunicatiu de l'experiència estètica i, en concret, caracteritza la manera com es transmeten les normes a través de l'art. Crec que es tracta, per exemple, d'entendre que una obra que s'oposi a un grup de normes socials, no s'ha de valorar en tots els seus aspectes com una oposició a globalitat de la societat, perquè atemptaria contra la possibilitat de ser compresa. Perquè una obra pugui subvertir valors, ha de compartir amb el receptor un llenguatge, un context (o tradició) i altres valors.

A més, els valors que l'obra critica i altera, es fan des d'una altra posició moral. Forma part de l'obra poder comunicar la seva transgressió tant com a transgressió cap a la ideologia dominant, però també com a proposta de valors positius a seguir d'ara endavant. El contingut específic d'aquella transgressió, doncs, pot estendre's com un valor social dominant. D'això, n'hem parlat en el capítol 1, respecte a la dialèctica de les expectatives socials que reben una obra i com aquesta és capaç de trencar-les, ampliant així l'horitzó d'expectatives. L'experiència estètica posseeix essencialment aquesta facultat, i per això, diu Jauss,

"l'estètica de la negativitat no ha de retrocedir atemorida per una positivització de l'experiència estètica, sinó que, utilitzant la meua terminologia, ha de traduir novament les formes *transgressores* de normes o d'identificació irònica en una funció *configuradora* de normes" (PAAE: 90).

Aquest punt, com veiem, fa referència a l'estètica negativa –a Adorno, principalment. Però també complementa la teoria del canvi d'expectatives que una obra produeix en la seva recepció –qüestió que complementa el capítol 1, i que, recordem, no havia quedat llavors ben resolta. També concreta millor el tipus de contingut, de veritat que pot comunicar una obra quan s'aplica el seu contingut a la situació actual –com s'ha desenvolupat al capítol 2, sobre hermenèutica. Jauss és conscient que en aquesta teorització –on s'inclou la part històrica– de

L'experiència estètica només està exposant una de les dues cares del fenomen artístic. Per això, a més del que hem explicat en el paràgraf anterior, Jauss dedica a l'estètica negativa d'Adorno tot un capítol (capítol A II d'EEHL) i a la tradició platònica del bell –que retalla les pretensions gnoseològiques i ètiques de l'experiència estètica– un altre (capítol A IV d'EEHL). Pel que fa a la tradició platònica del bell, hem citat, al llarg dels tres recorreguts històrics dels conceptes de *poiesi*, *aisthesi* i *katharsi*, alguns dels seus protagonistes principals, des de Plató, fins a Gadamer, passant, entre d'altres, per Agustí d'Hipona i Rousseau. En el segon capítol (A II), contra Adorno, Jauss utilitza la tesi de la dialèctica entre negativitat i positivitat pròpies de l'obra d'art de manera molt més extensa, però també, entre d'altres, aborda el problema de l'ascetisme que la teoria adorniana exigeix a l'art i que aquest tant ha seguit a partir dels seixanta, en oposició a l'efecte antiil·lustrat de la indústria cultural. Considero que l'anàlisi de l'estètica negativa d'Adorno i de la resposta de Jauss respecte a això s'haurà de desenvolupar en un treball de major extensió que aquest. Amb tot, per acabar, en una espècie d'acte que apropa ambdues posicions, Jauss cita al final la frase d'Adorno: “si s'extirpés la darrera petjada de plaer, la pregunta de per a què existeixen obres d'art ens causaria perplexitat” (segons Jauss, PAEE: 35).

3.7. Cap a una relectura de la *Crítica del Judici*

Aquest capítol està farcit de referències a la història de l'art i la literatura que acrediten la teoria de l'experiència estètica de Jauss. Així, moltes de les funcions essencials que Jauss atorga a l'experiència estètica queden històricament argumentades. La teoria, igualment, també està reconstruïda a partir d'idees recollides de diversos autors, sovint exposades críticament, altres vegades elidint l'argumentació detallada. En algun comentari hem mostrat una certa insatisfacció per no exprimir filosòficament a fons l'assumpte.

Jauss està interessat en recuperar el gaudi estètic com a base de l'experiència que origina tota experiència estètica. En la seva recerca històrica, Jauss troba estretes relacions entre el gaudi estètic i diverses funcions de l'experiència estètica: el reconeixement de l'objecte representat en l'obra com de

la tècnica utilitzada (Aristòtil), la catarsi produïda en la identificació amb un heroi amb destí tràgic (Aristòtil), la *curiositas* per la forma d'objectes (Agustí), l'agitació de les passions (Gòrgies), el distanciament cap als propis rols de la vida quotidiana (Schütz i la sociologia del coneixement), el joc per la recuperació del record d'allò reprimat (Freud), la idealització, en el record, d'una realitat desencantada (Proust), etc. Jauss procura reunir tota la diversitat de satisfaccions mitjançant l'art amb la mateixa teoria de l'experiència estètica. Amb tot, reuneix el desenvolupament d'aquesta teoria de l'experiència estètica explícitament totes aquestes manifestacions de gaudi en un mateix tipus d'activitat anímica? Podem deduir necessàriament de la seva teoria aquesta diversitat d'expressions de la satisfacció estètica?

Jauss basa la seva teoria de l'experiència estètica primària en la distància estètica, en el desinterès cap al món real, que és la condició necessària per a la construcció d'un món fictici. Jauss recull en aquest moment l'acte de negació cap a l'estructura real del món –exposat per Sartre com a *néantisation*. Amb tot, la teoria de construcció de l'horitzó de ficció de Jauss no decideix si és una activitat més aviat “inconscient” de manca d'interès o si és una negació “expressa” del món. Caldria distingir aquest punt, així com també la seva relació amb el gaudi: prové el gaudi estètic d'aquesta distància o negació del món o prové de les seves conseqüències? Les conseqüències a què ens referim consisteixen a aquest “balanceig” entre la producció d'un objecte estètic i la direcció reflexiva, subjectiva, que la configuració d'un objecte fictici suggereix. Així doncs, prové el gaudi de la distància cap al món que ens limita, de la producció d'un objecte fictici o del moviment reflexiu produït en aquesta activitat? Jauss potser afirmar que són cares de la mateixa moneda, i per això defineix aquesta dialèctica de l'experiència estètica com un alliberar-se *de* (el món real), i com un alliberar-se *per* (produir un món, entendre'l des de la perspectiva d'un altre, transmetre o subvertir normes).

Ara bé, en tot això, trobem a faltar una teoria que sigui capaç d'estructurar el moviment de les facultats de coneixement perquè tot això trobi una explicació filosòfica suficient. Jauss ha tractat de desenvolupar teòricament el paper de la imaginació en la producció de l'objecte estètic. Amb aquesta intenció recorre a la fenomenologia, per destacar aquesta *epojé* del món i la implicació de la

imaginació productiva en la configuració d'una ficció. Tanmateix, caldria continuar aquest desenvolupament fenomenològic de les facultats humanes per comprendre com és possible que s'esdevingui un ventall tan ampli de funcions i expressions estètiques, com les que es comenten al llarg d'aquest capítol, i que s'inclouen dintre de les tres funcions bàsiques, la producció (poiesi), recepció (aisthesi) i comunicació (katharsi). Atès que s'analitza el rol de la imaginació en l'experiència estètica, no caldria posar-la en relació amb la sensibilitat, la raó o la capacitat comunicativa i lingüística? Sense respondre a una pregunta com aquesta, difícilment podem entendre que en un món de ficció hi càpiga la possibilitat tant d'un enriquiment de coneixement del món real i d'un mateix, com d'una transmissió de normes socials, com la crítica al llenguatge dominat per la ideologia, etc. La pregunta que ja formulàvem a l'inici d'aquest capítol sobre la manera específica d'una obra de ficció de comunicar una veritat sobre la realitat ara busca el seu fonament filosòfic profund. Així doncs, creiem necessari dirigir-nos cap a les entranyes del pensament, per trobar la deu que origina una experiència estètica. Sabem que Kant serà un guia segur en aquest descens a les arrels d'aquesta activitat humana essencial. Les raons sobre la seva elecció les exposarem al començament del capítol següent.

Annex:⁵⁵ *La Kritik der Urteilskraft*
Una recerca filosòfica de l'experiència estètica

1. Per què Kant?

En el capítol 3, hem vist que Jauss recorre a l'autoritat kantiana pel que fa a alguns elements de l'estètica. Cita Kant especialment en dues ocasions: en la construcció de la teoria de l'experiència estètica primària, pel que fa al desinterès subjectiu cap a l'objecte real en la producció d'un objecte estètic; i en la formulació del tipus de regla, l'exemplar, que representa la identificació amb alguns elements de l'obra artística en la comunicació de normes socials (katharsi). L'estil assagístic i historiogràfic de Jauss no el porta a analitzar en profunditat quasi cap dels autors que utilitza, sinó que més aviat recull allò que li interessa de cadascun per a la seva pròpia teoria. Aquest ús incansable de les fonts no és un recurs erudit gratuït, sinó que respon a la convicció hermenèutica que la història és una cadena d'efectes sobre nosaltres, però que, fent-los conscients, es pot conèixer millor la nostra situació i, llavors, modificar-la. La tradició no és només un bagul on s'amaguen tresors, sobretot és un horitzó d'idees i valors (immortalitzats en documents) que ens afecten, configuren i que, a diferència del coneixement del món físic, poden relativitzar-se els seus efectes quan s'aprofundeix en el seu coneixement. Jauss aborda la definició de l'experiència estètica des d'un ampli ventall de perspectives per tal de, gràcies a l'ús variat de les fonts, obrir-la al nombre màxim de fenòmens artístics i no limitar-la al prejudici de l'experiència habitualment negativa i crítica de l'art contemporani. Tanmateix, al llarg del tercer capítol es desperta sovint la necessitat d'aprofundir en qüestions teòriques per tal de no deixar coix el tractament sistemàtic de l'experiència estètica. Per això, sorgeix la sospita que hauria estat també molt productiu un recurs sistemàtic a Kant.

Hem plantejat al final del tercer capítol els problemes teòrics –o potser caldria millor dir llacunes teòriques– que implica un recurs tan extens de fonts

⁵⁵ El caràcter inconclús d'aquest treball no permet presentar-lo com un capítol més. La versió definitiva serà presentada en la tesi doctoral.

diverses. Plantegem ara aquells problemes cara a una relectura de la *Kritik der Urteilkraft* des de l'estètica de la recepció.

Quines són les característiques bàsiques de l'experiència estètica que permeten entendre el seu desplegament en la praxi estètica? En clau més kantiana, haurem de preguntar-nos, què hi ha de comú en tots els judicis de gust? Kant presenta a la *Kritik der Urteilkraft* [*Crítica de la força de judicar o Judici*] una "Analítica dels judicis de gust" purs, que ens servirà de base en aquest treball, però en "L'analítica del sublim" i en la darrera part de la Crítica del gust, "La dialèctica del judici de gust", estudia també el que s'esdevé quan s'emet un judici de gust d'altres tipus. Això ens permetrà una anàlisi més àmplia dels judicis estètics, especialment pel que fa a les diverses funcions estètiques descrites per Jauss.

Amb tot, però, per entendre la possibilitat d'una varietat tan àmplia de judicis estètics, però sobretot també per explicar com és possible parlar de reflexió i coneixement del món mitjançant l'art –que es presenta inicialment com un fenomen no real–, haurem de retraure'ns a un àmbit més bàsic del pensament humà. En què es diferencien els judicis de gust dels judicis de coneixement científic o pràctic? Buscar l'arrel d'aquests tres tipus de judicis implica un estudi de la capacitat d'emetre judicis. Quina és, doncs, i com funciona la capacitat d'emetre judicis? Seria molt kantiana formular la pregunta de la següent manera: com són possibles els judicis de gust? Trobarem al llarg d'aquesta investigació que Kant estableix una relació molt estreta entre l'emissió de judicis en general i la de judicis de gust. De fet, veurem com argumentarà que aquesta és un cas particular d'aquella. Això permetrà entendre la unió primària entre l'experiència estètica prerreflexiva i la reflexió sobre l'art, el principi més bàsic per a la teoria de l'experiència estètica de Jauss.

Aquesta deducció, però, porta a Kant a preguntar-se quines són les facultats que intervenen en l'emissió de judicis. Trobarem en aquesta anàlisi un paper similar de la imaginació al què li atorga Jauss en la seva teoria de l'experiència estètica? Creiem que parlar de semblances és simplement quedar-se curt. Amb tot, però, serà necessari que establim en detall el joc de la imaginació, i això significarà posar-la en relació amb la resta de facultats.

A partir d'aquí s'entendrà la possibilitat cognitiva, reflexiva del sentiment del sublim. Finalment, apuntarem el paper de les idees estètiques que, dintre d'aquest sistema, són les que finalment fonamentaran el complex i obert ventall de possibilitats de l'experiència estètica i de tota reflexió que sorgeix a partir de l'art. Això és degut al fet que, en l'art, el gust per la bellesa i el sentiment del sublim –llindar cap a un món indefinit de sentiments–, originen unes idees estètiques que porten a reflexionar molt més enllà del què la mateixa representació aïllada permet. Això és possible gràcies al lliure joc o joc productiu de la imaginació en l'experiència estètica.

Hem d'avançar que ens trobarem amb una dificultat: mentre que el coneixement pertany a un nivell discursiu de proposicions que construeixen un sistema sobre les coses i sobre l'home, la imaginació [*Einbildungskraft*] pertany a l'ordre de les forces [*Kraft*] i potencialitats humanes. El treball, doncs, a partir dels textos de Kant, busca conclusions en relació a una “facultat” que té una condició ontològica particular, d'un ordre inicialment diferent del lingüístic –el més correcte serà dir-ne prelingüístic–, al qual pertanyen les proposicions emeses. La *Crítica del Judici* troba en l'ús de la imaginació productiva el pilar mestre de tota activitat humana racional i lingüística. Veurem com l'experiència estètica s'hi troba sorprenentment involucrada.

Degut a l'extensió d'un treball de recerca com el present, ens limitarem a delimitar tots els àmbits de treball possible i a assajar-ne la lectura d'alguns. Ens enfrontarem a un dels textos més àrids de Kant i que Jauss no cita ni posa en relació amb la seva teoria. Es tracta de la “Introducció” a la *Kritik der Urteilkraft*. De la deducció dels judicis i la dialèctica dels judicis de gust, només en podrem avançar un programa per a una futura investigació.

Finalment, podem argumentar una altra justificació per a l'elecció de Kant en el context d'aquest treball. Hem vist com l'hermenèutica gadameriana, salvant les diferències, era el suport filosòfic de la teoria de la recepció desenvolupada per Jauss. Gadamer, però, a la primera part de *Wahrheit und Methode*, desautoritza l'estètica kantiana atenent a la seva recepció al llarg del segle XIX. Té raons sòlides per fer-ho. Ell parteix de la comprensió humana, d'allò que té sentit per a l'home. En canvi, segons Gadamer, va ser especialment l'idealisme alemany qui va prendre el text kantià de la *Kritik der Urteilkraft* com una subjectivització de

l'experiència estètica. Es va configurar així la consciència estètica, autònoma i estetitzant, que valora les propietats formals de l'art prescindint del seu contingut de veritat, del sentit per a l'home. La consciència estètica ha trencat la relació entre el coneixement i el gaudi estètic, de tal manera que avui dia pocs visiten una exposició o escriuen un poema amb la intenció d'enriquir els seus coneixements sobre si mateixos o sobre el món.

Tanmateix, també és cert que, com hem argumentat en els capítols 1 i 2, que la nostra època es caracteritza, entre d'altres coses, per una major neutralització dels efectes de la història sobre nosaltres i que, per tant, es pot recuperar elements del text en un sentit diferent del que la tradició ens els ha llegat. Això no solament val per a l'art, també val per a les tradicions filosòfiques. Per això, molts intèrprets porten dècades recuperant elements de Kant que havien estat marginats en les lectures oficials. Nosaltres treballarem en aquesta direcció: intentar oferir una visió coherent amb la lletra i que alhora serveixi com a fonament de la teoria estètica de Jauss. Així, una rehabilitació productiva de Kant significarà també una crítica a l'hermenèutica gadameriana. No ens interessa tant l'autoritat d'un filòsof de l'alçada de Kant, sinó el fet de descobrir-hi la base dels elements teòrics dels capítols anteriors. Parafrasejant Jauss, intentarem buscar en la *Kritik der Urteilskraft* les respostes a les expectatives filosòfiques originades en l'anàlisi de l'experiència estètica de Jauss. Ell intentava recuperar l'experiència estètica plaent, també per a la funció cognitiva. Això ens obligarà a una anàlisi filosòfica extensa i difícil. Si l'assaig dóna resultats, quedarà pendent un estudi més detallat de l'estètica kantiana, que haurà de cercar un conjunt d'implicacions molt més estretes amb expressions artístiques del que aquí podem portar a terme.

2. El problema del coneixement

Per exposar el context teòric del qual parteix la *Kritik der Urteilskraft* és suficient recordar el que explica el mateix Immanuel Kant al seu pròleg: amb les dues primeres *Críiques* s'ha obert un "abisme infranquejable entre l'esfera del concepte de la naturalesa com allò sensible i l'esfera del concepte de llibertat com

allò suprasensible” (II, 192)⁵⁶. Kant ha fonamentat en la *Kritik der reinen Vernunft* [Crítica de la raó teòrica] el coneixement científic (de la seva època) i ha delimitat l’horitzó fins on aquest pot arribar. A la *Kritik der praktischen Vernunft* [Crítica de la raó pràctica], ha explicat l’actuació de l’home en el món i ha posat els pilars per a la conducta recta d’aquesta actuació. Ara bé, entre ambdues obres, es concep el món de maneres tan diferents que semblen irreconciliables. Vegem perquè, i de passada introduïm els conceptes bàsics de la filosofia kantiana que necessitarem per a entendre mínimament la tercera crítica.

En el coneixement simplement teòric –similar a científic– dels fenòmens de la naturalesa hi intervé de manera específica la facultat de l’enteniment. Aquesta relaciona, mitjançant la imaginació, els seus conceptes *a priori* –de l’experiència– amb les dades de la sensibilitat. Mitjançant els conceptes o regles (de l’enteniment), es determinem els fenòmens de la naturalesa, la ordenem i n’establim un coneixement teòric. Característiques principals d’aquest coneixement són que és universal i que la naturalesa se’ns presenta com a necessària, mecànica, determinada segons la llei de causa–efecte, categoria –un tipus de conceptes– posada per l’enteniment. No es pot donar mai un tipus de coneixement teòric sobre el subjecte suprasensible, ni del món com a globalitat ni de déu, ja que no és possible a l’home tenir d’ells una experiència (empírica). Aquestes tres idees (suprasensibles) formen part del territori de la raó, i l’enteniment no els pot atribuir ni categories ni atributs sensibles. Això és com dir que no les pot conèixer teòricament. Tanmateix, les idees de la raó tenen un paper en el coneixement: la primera és necessària per poder reunir els productes del coneixement en un feix unitari (idea psicològica del jo), la segona serveix per a regular una unitat exterior a la qual pertanyen els fenòmens que percebem (idea cosmològica) i la tercera serveix per regular les relacions entre ambdues instàncies món–jo, ja que ens permet suposar quelcom similar que la naturalesa i els subjectes, perquè aquests la puguin conèixer, han estat creats per a relacionar-se cognitivament (idea teleològica o teològica, segons com es formuli)⁵⁷. El rol

⁵⁶ Les xifres romanes fan referència al nombre d’apartat de la “Introducció” de la *Kritik der Urteilskraft* i els aràbics a la pàgina de la meua malaurada edició. Més endavant, el signe § fa referència a als paràgrafs que structuren el contingut de l’obra.

⁵⁷ Un estudi de l’ “Apèndix” a la “Dialèctica transcendental” de la *Kritik der reinen Vernunft*, com el que vam fer al seminari de doctorat “De l’ontologia a la gnoseologia II” amb la professora

que juguen aquestes idees en el coneixement és regulatiu, orienten i fan possible el coneixement, però elles mateixes són indemostrables. En un sistema que expliqui els pressupòsits del coneixement científic –com el sistema transcendental de Kant–, aquestes idees són màximes que necessiten postular-se per tal que tot el sistema tingui un fonament.

En la *Kritik der praktischen Vernunft*, Kant estableix els principis necessaris per a l'actuació pràctica i la conducta moral. En elles ja entra en joc la raó –facultat de les idees (suprasensibles). Aquesta facultat postula necessàriament la llibertat humana, i fa conèixer els desigs i la conducta moral. Hi ha un coneixement de la naturalesa, el món, segons els fins i mitjans que l'home desitja satisfer. L'home controla així lliurement els seus actes i incideix en el món, però sense alterar les lleis de la naturalesa que estableix el coneixement teòric. Les idees de la raó tenen ara ja un possible camp d'aplicació en la conducta humana sobre un món modificable, no regit per la llei de causa–efecte.

Ara veiem millor a quin abisme es refereix Kant, i que implica dos conceptes contraposats de naturalesa: la naturalesa amb lleis necessàries que l'home coneix científicament i aquella que l'home pot modificar a través del seu comportament pràctic. Ha de ser possible trobar un pont d'unió que permeti retrobar les dues naturaleses en una i les dues consciències (la que coneix científicament i la que actua) en una: hi ha d'haver per força “un fonament (...) que faci possible pensar el trànsit de l'esfera del coneixement teòric a l'esfera de la pràctica” (II, 192). D'aquest fonament no en tindrem coneixement teòric ni pràctic i, per tant, “no té una esfera característica”, però sense aquesta facultat la consciència no es presentaria unitària i comportaria “pures contradiccions entre la naturalesa” d'ambdues facultats de conèixer superiors (ib).

Kant busca el fonament unitari de tot coneixement. Això mateix indica que aquest fonament difícilment podrà sostenir totes les normes necessàries per al coneixement, com les que té el coneixement de la física. És un problema de llenguatges i metallenguatges. Per fonamentar el coneixement científic, Kant ha escrit la *Kritik der reinen Vernunft*, on es fonamenta la metafísica en un sistema

Jaques demostra que el principi més alt en el sistema pot ser la idea teleològica, que es pot formular així: “la naturalesa i les nostres facultats cognoscitives han estat creades perquè s'entenguin” o bé la idea teològica, algú ha creat la naturalesa i l'home perquè aquest la conegui”.

transcendental; però com trobar el fonament d'aquest sistema? El darrer extrem és, doncs, justificar les condicions que permeten postular principis com els que posa la raó per fonamentar els dos diversos tipus de coneixement del món, el teòric i el pràctic. El que busquem és el fonament del que avui anomenem l'àmbit del llenguatge, aquell àmbit que es val a si mateix. Kant, ho veurem més endavant, dirà que es dóna a si mateix i *a priori* el seu principi.

Kant, previ al gir lingüístic de la filosofia, no es refereix al llenguatge com a tal. Tampoc tenim cap necessitat de justificar-lo històricament, perquè ell no es vol referir al llenguatge en general, sinó a aquell que expressa un coneixement. En el llenguatge en general, cal tenir també en compte expressions possibles en qualsevol tipus de discurs, de diàleg, com les expressions imperatives o les exclamatives. En canvi, Kant cerca el fonament de totes aquelles proposicions que es refereixen a un coneixement, que atribueixen un atribut a una cosa, sigui un característica estructural de la cosa (“el foc és un element de combustió”) o una finalitat per a nosaltres (“el foc és bo perquè m’escalfa”). Es tracta, doncs, de la facultat humana que emet judicis o Judici.⁵⁸

3. La “Introducció” a la *Crítica del Judici*: l’arrel del coneixement

A l’apartat IV de la “Introducció”, “Del Judici com una facultat legisladora *a priori*”, Kant estableix la regla general per emetre judicis: “El Judici, en general, és la facultat de pensar el particular com a contingut en l’universal” (IV, 194). Aquesta “inclusió” es pot produir en dues direccions, la determinant i la reflexionant.⁵⁹ Un judici és determinant quan l’acció d’emetre judicis, o el Judici,

⁵⁸ És coneguda l’opció de traduir *das Urteil* per “judici” –en minúscula–, per a la proposició en concret, i *die Urteilkraft* per “Judici” –majúscula. No em vull limitar a aquesta alternativa. Tenint en compte la diferència entre *Kraft* i *Vermögen*, en alguns casos utilitzaré la majúscula i en altres força, acció, exercici d’emetre judicis i, excepcionalment, facultat d’emetre judicis, segons el context.

⁵⁹ En alemany, *reflektierendes Urteil* i *bestimmendes Urteil*: hi ha qui prefereix dir-ne reflexiu enlloc de reflexionant, ja que el català ho admet. Però, el castellà també i, tot i així, la traducció oficial tradueix *reflexionante*. Personalment, prefereixo aquesta segona manera perquè dóna més el sentit d’una acció en desenvolupament, com suggereix, en català, l’adjectiu en una forma similar al gerundi, que és el que indica el Partizip Präsens en alemany.

ha sotmès un particular sota un universal prèviament donat. Un universal es pot entendre com un principi, una llei, una regla, etc. Pensem, per exemple, en la llei de la gravetat dels cossos, amb la qual es pot determinar i preveure un fenomen de la naturalesa, com la velocitat de caiguda d'un objecte. En canvi, es parla d'un judici reflexionant quan, tenint el particular, es busca un principi que en doni la regla, que l'expliqui. La força que emetrà aquest judici es defineix com a Judici reflexionant. Un exemple pot ser: la llei de la gravetat és un cas particular per a la llei de la relativitat general. En aquest cas, la llei de la relativitat general és un judici reflexionant sobre lleis particulars, com la de la gravetat.

És important entendre que els conceptes de particular i universal –termes correlatius d'aplicació més àmplia que els de gènere i espècie aristotèlics– es poden aplicar a qualsevol nivell del coneixement, des del més proper a l'experiència empírica fins al més elevat grau d'abstracció. D'aquesta manera, quan trobem una llei que regeix un tipus de fenòmens naturals, pronunciem un judici reflexionant; però quan abans hem parlat dels axiomes que es necessiten com a fonament bàsic del coneixement, hem pronunciat un judici reflexionant sobre les lleis de la naturalesa. I pel que fa als judicis determinants, i per no limitar-nos a l'àmbit de la física, podem buscar un exemple del capítol anterior: si es prenia la noblesa de l'heroi en un drama com a model, exemple, de conducta, s'estaria portant a terme un judici determinant.

Una pregunta salta a la vista. Quina instància del coneixement ha establert aquesta llei d'emetre judicis? Quina és la facultat que ens fa saber que la naturalesa sobre la qual establim lleis és cognoscible i que els objectes que utilitzem segons els nostres desigs obeiran a la nostra intervenció sobre ells?

Per a Kant, donem per suposat una idea de la naturalesa, en les seves paraules, com si aquesta hagués estat donada “per un enteniment (encara que no sigui el nostre) per a les nostres facultats de coneixement, per tal de fer possible un sistema de l'experiència segons lleis particulars” (IV, 195). Aquest principi l'anomena Kant finalitat i el situa "a dalt" de tota la resta de principis. És el principi més transcendental, el que dóna suport a tot el sistema de coneixement humà. No havent estat derivat de cap altre, no havent estat fonamentat, es dedueix que és el Judici reflexionant el que es dóna a si mateix el principi que, considerant el seu valor gnoseològic, caldrà anomenar màxima. En aquest sentit titula Kant

aquest apartat com “El judici com una facultat legisladora *a priori*”: la llei o judici s’emet *a priori*, a priori no només de tota experiència, sinó de tot altre principi.

Aquesta relació és entesa pel Judici com la de la finalitat de l'objecte per al subjecte, car aquest el pensa com si la "funció" de l'objecte fos ser aprehès, com si hagués estat creat per a ésser aprehès. Kant ens diu que aquesta adequació entre les facultats del subjecte i l'objecte és contingent, no podem atribuir a l'objecte cap concepte de necessitat per a ser conegut. És a dir, el judici és transcendental, perquè, al marge de l'experiència, no pot ser tampoc prescrit, determinat a cap fenomen, no dona explicació de cap fenomen concret (del món). No podem atorgar a la naturalesa realment l'atribut d'haver estat feta perquè la coneixem. Però, com que s'hi adequa, es diu que l'objecte és final per al Judici reflexionant. La idea teleològica, de la finalitat, suporta tot el sistema.

El terme “finalitat” és difícil d’explicar en Kant, en part perquè és un concepte d’època i en part perquè l’aplica en diversos contextos. Però cal que l’entenguem perquè és el concepte més important de la *Kritik der Urteilskraft*. Potser el podem explicar de la següent manera: hem dit que la força que enllaci les dues facultats de conèixer i de desitjar no pot ser deduïda de cap d’elles, no pot fonamentar-se en cap concepte de l’enteniment ni en cap idea de la raó pràctica, car ha d’unir aquell amb aquesta. Arribem a la conclusió que és la facultat de judicar que estableix per a sí mateixa un principi. El judici és, com per dir-ho així, previ a les idees i als conceptes, ell estableix quin fi tindran les coses per a nosaltres en el moment que les percebem. El principi de la finalitat el resumeix Kant en la frase que “la forma de la naturalesa sembla ser *per a* les nostres facultats de coneixement” (§V, 199). Si els humans no donessin per descomptat aquesta relació d’enteniment entre les seves facultats de coneixement i la naturalesa, és a dir, “sense pressuposar-lo, no obtindríem cap ordenació de la naturalesa segons lleis empíriques, i, per tant, cap fil conductor per organitzar amb ell, en tota la seva diversitat, una experiència i una investigació de la mateixa”(ib). Igualment, tampoc tindríem cap raó per pensar que l’objecte que percebem i que serveix per a satisfer un desig arribarà a complir la seva funció. La tendència a buscar la unitat del coneixement, aquesta manera de ser de la raó de no satisfer-se en la pluralitat de lleis, fa progressar el coneixement. Quan es té en compte el principi de la finalitat de la naturalesa, “només en la mesura que aquest principi té

aplicació podem progressar en l'experiència, amb l'ús del nostre enteniment, i adquirir coneixement (final V, 199).

Hem de prevenir-nos amb una distinció terminològica que caldrà tenir en compte al llarg de tota la tercera *Crítica*. Kant diferencia entre el principi de la finalitat de la naturalesa per a les nostres facultats de coneixement de la finalitat pràctica que busquem, en tant que éssers lliures, en el món. La utilitat d'aquesta pertany a l'ús pràctic de la raó, és a dir, a l'àmbit de l'acció de l'home en el seu medi, en el qual l'home jutja els objectes segons el profit que en pugui treure per a satisfer els seus desigs, jutja els objectes segons fins. En canvi, la finalitat de la naturalesa que el Judici pressuposa en tot coneixement és anomenada per Kant finalitat formal, ja que no respon més que a la forma de la naturalesa en la seva representació com a objecte de possible coneixement. Això vol dir alguna cosa com: "l'objecte que tinc al davant *és susceptible* de ser conegut teòricament per diverses lleis, i que aquestes *són susceptibles* de ser unificades en una que les englobi", però també vol dir que "l'objecte *pot* ser utilitzat per a assolir un fi, o que *pot* ser agradable al tacte i al gust, etc.". A la naturalesa entesa en aquest sentit, només en la seva forma, no li és atribuïda ni cap finalitat pràctica, com s'acaba de dir, ni tampoc cap concepte de l'enteniment. La naturalesa és pensada en la seva forma general en tant que es relaciona amb nosaltres i *pot* ser compresa en un sistema unitari. I, quan, de fet, aquest "pot" es realitza (en part),⁶⁰ quan es realitza el propòsit de Judici reflexionant, s'obté un gaudi. És el gaudi que es produeix, per exemple, en algú que descobreix una llei que unifica una diversitat de lleis empíriques. Un plaer, doncs, a distingir de l'obtingut per la raó pràctica en satisfer un desig. Col·loquialment, en diem el gaudi pel coneixement.

La tendència unificadora de la raó pressuposa que les lleis de l'enteniment són unificables. Això mateix, que el coneixement és unificable, ja és una idea. De fet, sobre ella s'aixeca tot l'edifici gnoseològic kantian de la primera *Crítica*. Al començament de l'"Apèndix" a la "Dialèctica transcendental: L'ús regulador de les idees de la raó pura", s'hi refereix Kant, a aquella idea, com a "*focus imaginarius*" (A644), ja que és l'objectiu al què "convergeixen les línies directrius de totes les

⁶⁰ Aquest "en part" fa referència a l'impossible d'assolir un coneixement absolut, total, de la natura –anàleg al coneixement diví o hegelian–, i que precisament fa que es necessiti un principi unificador dels diversos coneixements del món.

seves regles [de l'enteniment]", objectiu que no s'assoleix mai del tot. És aquesta la idea que desenvolupa en la *Kritik der Urteilkraft* com a idea de la finalitat.

M'interessa destacar la definició de la primera *Crítica* de *focus imaginarius* com l'objectiu de convergència de les regles de l'enteniment, la idea d'una unitat del coneixement. Potser la definició no és prou clara: és aquesta idea un objectiu imaginari, o és font de noves imatges? No és aquest un tema que Kant estigui interessat en analitzar en la *Kritik der reinen Vernunft*. S'ha limitat a apuntar-lo entre parèntesi, però ens dóna un primer indici que la imaginació, com a productora d'imatges, té alguna relació amb la idea de finalitat. En la primera *Crítica* l'abordament sistemàtic de la imaginació es fa a A 118, on aquesta força és limitada a l'esfera de l'experiència, produint la síntesi entre la multiplicitat de la sensibilitat i les categories de l'enteniment. No obstant això, l'aparició d'aquesta acotació de la idea de finalitat en relació amb la imaginació com a "focus imaginarius" estableix una relació entre aquest text i els que, en la *Crítica del Judici*, es refereixen al Judici reflexionant. És a dir, estableix una relació entre la força d'emetre judicis i el coneixement.

Però, quina relació té tot plegat amb l'experiència estètica? És que potser hi ha alguna relació entre el plaer de percebre el món i el plaer estètic? Precisament, l'etimologia de la paraula "estètic" ens hauria de fer sospitar que les dues alternatives de la pregunta tenen molt en comú. Del que es tracta ara és de caracteritzar el judici de gust com un cas particular i alhora fonamental per al Judici. Si aconseguim això, haurem donat el fonament a la teoria de Jausse de l'experiència estètica com a reconeixement.

4. El Judici de la finalitat i el Judici estètic

Quan a un objecte no li determinem cap concepte i, per tant, no li estem atribuint cap coneixement determinat, quan tampoc li atribuïm cap finalitat pràctica, ens resta de l'objecte la seva forma, aprehesa en la intuïció. La representació exclusivament en la intuïció d'un objecte és anomenada per Kant representació estètica, ja que només entra en consideració la relació que la forma

de l'objecte en els sentits (*aesthesis*) estableix amb el subjecte. Fenomenològicament, el procés es podria descriure de la següent manera:

Tenim la forma (imatge) d'un objecte (empíric) en la sensació. La imaginació productiva és la facultat encarregada de sintetitzar la multiplicitat d'estímul recollida per la sensació en un temps i un espai i agrupada en una figura per relacionar-la amb la facultat de l'enteniment (*Kritik der reinen Vernunft*, A 118-119). Si encara no hem aplicat cap concepte (de l'enteniment) que determini la matèria d'aquest objecte, que li atribueixi una causa, una finalitat, una quantitat, una qualitat, etc., és a dir, que caracteritzi la seva estructura essencial, i si encara tampoc no ens ha interessat com a mitjà per satisfer un desig, llavors aquest objecte està relacionat amb l'enteniment en general, sense aplicació de conceptes o lleis en concret. La forma d'aquest objecte concorda amb les nostres facultats de coneixement, satisfà la primera necessitat, la necessitat bàsica del Judici –saber que el món es pot conèixer– i, per tant, produeix un plaer. Diem que “l'objecte ens agrada”, encara més, diem que “és bell”. El gaudi que expressa aquest judici mostra la concordança de les facultats gràcies a la forma de l'objecte. Vegem com ho expressa Kant.

La facultat que emet aquest tipus de judicis, atès que s'associen a un plaer, és el gust i la proposició que emet és un judici de gust: és “la facultat de jutjar la finalitat formal (també anomenada subjectiva perquè no va referida a l'objecte existent, sinó a la forma), mitjançant el sentiment de plaer o dolor” (VIII, 204). El gust expressa “que el fonament del plaer es troba tan sols en la forma de l'objecte per a la reflexió en general” (VII, 202). El judici de gust és un judici reflexiu perquè manifesta el sentiment del subjecte, perquè subjuga les dades de l'experiència a l'enteniment, i perquè, enlloc de referir-se a l'objecte, fa referència a allò que passa en el subjecte, és a dir, fa referència al gaudi i a tot allò que a partir d'ell es pot desencadenar.

De la manera com hem explicat les coses fins ara, potser no queda clara la diferència entre el Judici i el Judici estètic. Kant tampoc no és clar en relació això, tot i que, pel que hem dit, podem ja intuir que, entre les satisfaccions possibles que expressa l'acció d'emetre judicis en general, hi entren també els judicis estètics de gust. És a dir, que hi ha més relació entre la facultat d'emetre judicis de gust i la del Judici que entre aquesta i les facultats d'emetre judicis teòrics –la raó

pura— i judicis morals —la raó pràctica. La gran transcendència de la diferència que estem intentant esclarir s'anirà fent palesa al llarg d'aquest apartat i l'explicitarem al final.

En els darrers dos paràgrafs acabem d'introduir la majoria dels temes que ens interessin en aquesta lectura de la *Kritik der Urteilskraft* i, tanmateix, només hem fet que comentar dos fragments de la seva “Introducció”. Amb Kant tots els elements del sistema estan tan estretament lligats que és difícil sortir del seu discurs i tematitzar-ne un sense tocar tota la resta. El seu estil és un clar reflex d'aquest fenomen de no poder obviar la implicació de tots els elements en el més petit detall de la ment humana.

En la percepció estètica, purament formal o exclusivament de la forma, de l'objecte, hi intervé la imaginació productora d'imatges. La imaginació és productora quan intervé sense la subordinació a conceptes o lleis de l'enteniment i, per tant, intervé lliurement. Observem l'objecte sense un interès científic ni pragmàtic i, per tant, cap determinació s'implica en el contingut de l'objecte. És per això que Kant explica, al final de l'“Analítica del bell”, després del §22, que la imaginació que intervé en el judici de gust “no s'ha de prendre com la reproductiva, tal i com està sotmesa a les lleis de l'associació, sinó com la productiva i autoactiva (com a creadora de formes capricioses de possibles intuïcions)” (“Nota general a la primera secció de l'analítica”: 234). La única limitació de la imaginació com a lliure creadora no li ve de la facultat que interposa les regles, l'enteniment —cosa que portaria a contradicció— sinó de la sensació. Aquesta ofereix una pluralitat de dades a partir de les quals la imaginació produeix lliurement una forma unitària o una altra. Kant també parla del “lliure joc de la imaginació”. El més important, però, és que aquelles dades, com per dir-ho així, “es deixen” unificar per la nostra imaginació en una forma. És en aquest sentit que Kant expressa que l'objecte és “final” per a nosaltres.

En el II Moment, però sobretot, en el III Moment de la *Kritik der Urteilskraft*, “Dels judicis de gust segons la relació de fins que és en ells considerada”, Kant delimita el tipus de finalitat que té per a nosaltres l'objecte estètic, perquè el fet de rebre un gaudi el pot fer confondre amb l'interès provocat en altres tipus de satisfaccions. L'anàlisi es fa tenint en consideració tan sols els judicis estètics purs, com “aquest prat és bell”. El fet que Kant dediqui

L'“Analítica del judici estètic” als judicis estètics purs, malgrat que en ells no s'hi pugui incloure ni els de l'art ni els referits a les persones, és degut a la necessitat de trobar les característiques essencials d'un judici estètic. Més endavant, en l'“Analítica del sublim” i en “La dialèctica del judici estètic” també intervindran altres elements que formen part dels judicis estètics de gust.

Primer cal diferenciar el gaudi estètic del mer plaer de la sensació, del mer plaer d'un objecte agradable al tacte, al gust, a l'olfacte, etc. La diferència, especialment destacada pel que fa a la forma del judici, és clara: mentre el judici de sensació expressa tan sols allò que és agradable als sentits i es refereix sempre a un subjecte (“això m'agrada”), el judici de bellesa, en tant que ha posat en joc l'enteniment, utilitza una forma objectiva i amb forma de (pretensió de) universalitat,⁶¹ és a dir, amb una còpula (“això és bell”). Tal vegada, quin origen podem trobar en aquesta diferenciació lingüística? “La cervesa m'agrada” indica que la reflexivitat del judici es limita a la sensació subjectiva, al mer plaer dels sentits, sense que estigui referit a l'enteniment. Per això, el judici expressa un interès per la cosa, per les característiques intrínseques que la fan “agradable pels sentits”. És palès que la sensació és subjectiva perquè ningú exigeix –quasi ningú, s'entén– dels altres que acceptin forçadament el seu gust primari per les qualitats de les coses (II Moment: §7, 215).

Com ja hem explicat en l'apartat anterior, la finalitat de la forma de la naturalesa per a les nostres facultats de coneixement no està emparentada amb la llei de la finalitat, la raó pràctica, que jutja les coses segons mitjans i fins. L'habitual encert de Kant en inventar expressions ajustades al significat fa que, per diferenciar la finalitat pràctica de la de l'objecte estètic, anomeni la finalitat que expressa el judici de gust estètic com a “finalitat sense fi” (III Moment: §§10-11). Anem actualitzant, per als nostres interessos, l'obscura terminologia kantiana.

En el judici de gust d'un objecte no hi intervenen conceptes. Això és important per diferenciar el judici de gust d'un judici de coneixement teòric. Si hi

⁶¹ No tindrem en aquest treball espai per analitzar el tema de la pretensió d'universalitat del judici de gust, i que demana, sense poder exigir, l'adhesió dels altres. Aquesta característica ja l'hem comentada –amb referències explícites a Kant– a l'anterior capítol, en relació al concepte de l'exemplaritat. Kant desenvolupa la qüestió de la pretensió d'universalitat als II i IV Moments de l' “Analítica del bell” i resol l'antinòmia entre universalitat i subjectivitat del Judici de gust en la “Dialèctica del judici de gust”. D'aquest darrer apartat en farem comentaris més endavant.

intervinguessin els conceptes, el judici que s'establiria sobre l'objecte no tindria en compte la sensació subjectiva, sinó el coneixement objectiu i/o la seva utilitat. Així doncs, el judici de gust expressa una manca d'interès per l'estructura intrínseca de l'objecte –fenomen– i una manca d'interès per la seva utilitat. D'això Kant deduirà que la qualitat essencial d'un judici de gust és el desinterès que el subjecte té per l'objecte. Kant ho expressa escrivint que “la satisfacció que determina el judici de gust és totalment desinteressada, perquè no va referida a l'existència de l'objecte” (I Moment: §2, 210). Aquest desinterès permet el lliure joc de la imaginació.

No està de més recordar que el desinterès kantianista és el punt de partença de la teoria de l'experiència estètica de Jauss, desinterès per l'objecte fenomènic, que Jauss també ha relacionat amb la teoria de Sartre. Amb tot, cal matisar: Sartre utilitza més l'expressió de negació o anihilació –*néantisation*– de l'estructura real del món per poder constituir l'objecte estètic. Kant sembla dir que el que hi ha en la constitució de l'objecte estètic és un desinterès previ per a trobar en ell una estructura comunicable per conceptes lògics, una estructura definida conceptualment o científica. En aquest sentit, em sembla Kant més modern que Sartre i, fins i tot, més coherent amb la teoria de Jauss. Recordem que aquest, prenent l'estudi d'Stierle sobre les relacions entre l'horitzó de la realitat i el de la ficció, no oposava ambdós horitzons, sinó que els definia com a complementaris (capítol 1.5). Tanmateix, la teoria de Sartre permet explicar més ràpidament la creació d'un món imaginari amb unes regles i un funcionament absolutament supeditats a la voluntat. Mentre que Kant amb prou feines pot aplicar el seu judici pur de gust a altres coses que a representacions de la naturalesa.

El judici pur de gust sobre les coses expressa que aquestes són, per una banda, cognoscibles, tot i que encara no els hi haguem aplicat un coneixement concret. Per a Kant, doncs, l'objecte ens agrada abans de conèixer-ne els seus atributs, i ens agrada perquè el podrem conèixer. Ara bé, quan el coneixem, el deixem de tractar com un objecte del gust per construir-lo amb conceptes i, així, engreixem el nostre conjunt de coneixements sobre el món. Això segon seria el que fa el biòleg amb una rosa o el filòleg amb un poema. El món, des de la perspectiva del coneixement, no pot ser bell. Per l'altra banda, el judici pur de gust expressa la possibilitat –i no pas l'acte– d'aplicar fins concrets a les coses, és a dir,

de poder entendre-les com útils o inútils, com a bones o dolentes per a nosaltres. En resum, per una banda, la bellesa d'una cosa és prèvia (no en el temps, sinó en l'estructura gnoseològica) al coneixement conceptual i, per l'altra, prèvia a la seva utilitat per a nosaltres. També és aclaridor la manera com explica F. Martínez Marzoa el concepte kantian de bellesa:

“La bellesa és el resultat de l'adequació del lliure joc de la imaginació a la possibilitat de construir conceptes en general, necessàriament abans de construir-los, abans de trobar conceptes que expressin la unitat dels fenòmens en una figura. Quan es construeix una regla explicativa de l'ordre dels fenòmens, es veu que era un truc” (*Desconocida raíz común*, 1987: 52-53).

Com totes les definicions kantianes sobre la bellesa, l'adaptació que en fa Marzoa tampoc és gens atractiva, més aviat el contrari. La teoria del judici pur de gust kantian ho pot explicar: una definició està governada per conceptes i, com Kant no es cansa de repetir, la bellesa defuig el concepte. Mirat des de l'altra banda, una anàlisi hermenèutica d'un poema, difícilment pot incloure les raons del gaudi que la lectura del poema produeix. Tal vegada, l'hermenèutica analitza el coneixement que un text transmet. En això l'hermenèutica troba una justificació per la seva indiferència pel gaudi estètic.

Som de l'opinió que la teoria kantiana, quan se la interpreta productivament, ofereix altres avantatges. Primer hem de considerar que si hi ha un judici pur de gust és que també n'hi ha que no són purs (§16, 226). Aquells són precisament els que jutgen la bellesa d'una persona (on sempre s'hi barregen conceptes objectius, externs als subjecte, i un ideal de l'ésser humà) i de l'art, on també s'hi jutgen la finalitat de diversos elements, com la de la figura que representa, la intenció de l'artista i la tècnica. Però precisament, l'avantatge que Kant consideri el judici de gust com un judici reflexiu és el de deixar la porta oberta a un àmbit inabastable de relacions. El gaudi provocat per una obra d'art o per un fenomen monstruós de la naturalesa, si bé no pot ser expressat per un judici pur de gust, remet els sentiments a un moviment reflexiu que el pot dirigir cap a la raó i, en conseqüència, a meditar sobre la condició humana.

Quan la figura creada per la imaginació concorda d'una manera harmoniosa amb l'enteniment en general, és bella; quan no concorda harmoniosa-

ment, sinó que per exemple pot sobrepassar-lo, afectant a la raó, es diu llavors que les representacions provoquen sentiments sublims. Per això, els judicis estètics que fan referència al sentiment del sublim no poden ser judicis de gust purs, ja que entren en joc idees de la raó i, per tant, també la vessant moral i pràctica del subjecte. Ho analitzarem amb més deteniment. L'anàlisi dels judicis de gust demostra la unió primària entre experiència estètica i reflexió hermenèutica, que Jauss tant defensa (3.1 i 3.4).

Però no avancem esdeveniments. És necessari reprendre l'objectiu que ens hem proposat, relacionar el gust amb la possibilitat de tota altra experiència. Primer buscarem quin és el principi que fonamenta el judici de gust. Aquesta anàlisi es porta a terme en el III Moment, §12 “El judici de gust descansa en fonaments *a priori*”.

Kant manté en aquest àmbit d'anàlisi un cert escepticisme. La causa objectiva del plaer o dolor que acompanya la representació de qualsevol objecte únicament en la seva forma, no el podem conèixer, perquè és previ al coneixement conceptual. No és possible, per tant, determinar una causa que reguli (*a priori*) quins objectes seran dignes de satisfacció estètica, o sigui, quins seran bells i quins no. En el judici de gust no s'admeten prescripcions. D'altra banda, el que sí és possible és trobar una causa subjectiva que aportï una base a l'activitat del subjecte en la contemplació estètica d'un objecte.

Kant, per una vegada, es mostra sorprenentment senzill, no en l'estil, sinó en el contingut. El plaer que produeix la contemplació d'un objecte es fa conscient –segons el filòsof– com la concordança de les facultats de coneixement mitjançant la forma de l'objecte que la imaginació ha presentat. Es vol mantenir “la contemplació de l'objecte” bell amb l'únic propòsit de conservar així el lliure joc i concordança de les facultats de coneixement, permetent que aquestes reforcin i “enriqueixin la bella representació” (§12, 222). Reeixir, doncs, en la contemplació de l'objecte, amb el qual la imaginació pot jugar amb la seva forma i concordar amb l'enteniment en general és la manera de mantenir en actiu les facultats de coneixement, “en consideració del coneixement en general, sense limitar-se a un coneixement determinat” de l'objecte, i pel qual l'ànima queda satisfeta. Mantenir aquest joc de les facultats és el fonament del judici de gust. Com que el gust ha trobat una causa en si mateix, tot i que no l'ha deduïda, reflexionada, de cap llei

inferior, sinó que és una regla pròpia, però al cap i a la fi, una regla, té la pretensió de valer per a tothom.

Aquesta qüestió és força interessant perquè reconeix que el gaudi en la bellesa, o tot allò que posi en moviment les nostres facultats de conèixer sense venir determinat per un interès científic o pragmàtic, atrau per si mateix, sense haver de prescriure regles del gust. En l'art, això voldria dir que, si és que es tracta de jutjar la seva bellesa, no hi ha temàtiques o tècniques específiques preferibles. Tanmateix, en la mateixa tècnica, hi entra un coneixement, i en el tema, una idealització de la realitat i, per tant, ja hi entren en joc altres elements d'ordre conceptual. Sigui com sigui, quan Kant parla d'art bell, i si el valora segons la seva qualitat formal, privilegia l'art d'estil clàssic i de formes regulars, ja que és el que, segons ell, produeix millor la concordança, l'harmonia entre les facultats (§14, 224). Kant és tan insistent en aïllar la forma de la resta de característiques d'allò representat, que arriba a observacions força curioses. Regint-se pel principi de la forma de l'objecte estètic, menysprea fins i tot l'element del color o del so, el qual, "si bé pot afegir-se a la bellesa, no vol dir per això que, per ser agradables en si, aportin igualment una contribució a la forma" (ib). El color i el so d'un objecte no formen part del gaudi que rep el subjecte en representar-se la seva forma.

Al cap i a la fi, però, el que és interessant d'aquests fragments, és que Kant ofereix una explicació força convincent de l'estrany fenomen de l'embadaliment que provoca la bellesa. Un embadaliment que no es troba en cap altra de les maneres de relacionar-se amb el món, ni en el plaer sensual, ni en el teòric ni en el pràctic. Aquests, quan ja han utilitzat al seu objecte per als seus propòsits, tendeixen a buscar-se'n un altre. El mateix passa si es considera l'art exclusivament com a font de veritat (hermenèutica). Si s'hi nega el gaudi en benefici de la veritat que aquest ens pot comunicar, com s'explica l'impuls a rellegir novel·les i visitar exposicions? L'atracció per repetir l'acte de lectura o de contemplació d'una obra prové, al nostre entendre, més de la voluntat de repetir aquell gaudi que de re-conèixer la veritat que havíem après i creiem recordar. Si llavors hi descobrim una nova veritat o nous matisos que havien passat desapercebuts en el primer encontre amb l'obra, bé que llavors reconeixem *a posteriori* que l'obra ens ha tornat a "sorprendre positivament". Crec que el

gaudi pel coneixement es pot donar, doncs, tot i que de manera secundària, en aquelles expressions artístiques que no ofereixen una satisfacció immediata en la seva forma.

Però aquestes consideracions sobrepassen l'àmbit d'anàlisi del judici pur sobre la bellesa. Amb Kant cal mantenir paciència. Sovint triga en posar els fonaments, però no per això deixa de tenir en ment que també ha de donar raó de molts altres tipus d'expressions artístiques –i de conseqüents experiències estètiques– que ja sorgien a la seva època. Arribem, però, ara ja, al punt final del nostre primer objectiu. Ho farem analitzant alguns fragments de la “Dialèctica del judici estètic”.

5. El judici de gust, principi de tot altre judici

La condició del judici de gust és subjectiva i troba la causa del gaudi en ell mateix, en la concordança de les facultats sense cap altra finalitat que de la forma de l'objecte. De la mateixa manera, el Judici "exigeix la concordança de dues facultats de representació, a saber: la imaginació i l'enteniment" (§35). El Judici –ho hem explicat respecte la *Introducció* a la tercera *Crítica*– emet un judici reflexionant sobre l'objecte, que el fa pensar com a final per a les facultats cognoscitives; en altres paraules, necessitem pressuposar, perquè sigui possible el coneixement, que la naturalesa ha estat creada perquè la puguem conèixer. De la “Deducció dels judicis estètics purs”, podem arribar a concloure que el plaer rebut en la contemplació d'un objecte que judiquem com a bell és, doncs, del mateix tipus que el que rebem quan trobem que la forma d'un objecte concorda amb les nostres facultats cognoscitives i sobre el qual, per tant, podem emetre judicis, en podem parlar. La concordança de la forma de l'objecte i les facultats de coneixement és el principi que el Judici necessita posar com a principi transcendental, i subjectiu, perquè sigui possible el coneixement. En definitiva, Kant acaba posant a la base de tot judici de coneixement el judici en general i, a la base d'aquest, el judici estètic. En altres paraules, això és com posar a la base de tot coneixement proposicional –teòric i pràctic– una relació estètica amb el món.

La imaginació, doncs, està en l'origen de tot coneixement possible, configura els objectes de tal manera que aquests puguin ser coneguts conceptualment, ja sigui aplicant-hi conceptes teòrics o fins pràctics. Mitjançant les formes aportades per la imaginació, influenciat per la bellesa de la realitat, l'home utilitza la raó i l'enteniment per parlar de i jutjar moralment les coses que l'envolten.

D'alguna manera, això és equivalent a la definició de Jauss quan expressa que l'experiència estètica, gràcies a l'ús de la imaginació, obre al subjecte a noves experiències. En els apartats 1.7 i 1.8, hem hagut de pressuposar que l'experiència estètica generada per l'art a partir dels 60 obria el llindar cap a una nova època. Primer hem vist com la teoria de la recepció es proposava a si mateixa com avantguarda d'un nou paradigma en la teoria literària. Tot i això, en l'1.7, hem explicat que Jauss perdia interès per aquesta idea i com defensava la seva època com una nova etapa històrica, com una nova manera d'entendre el món. Aquest canvi, prefigurat per l'art, era adoptat per la teoria artística, posteriorment per altres àmbits de la investigació i, finalment, cosa que no hem descrit, per altres àmbits de la societat. Amb l'anàlisi kantiana donem ara el suport filosòfic a la teoria de l'experiència d'obrir móns –per dir-ho a la heideggeriana– que Jauss necessitava. Ara comprenem la importància d'aquesta funció de l'experiència estètica, sense la qual no seria fàcil demostrar com són possibles les altres funcions que li hem atorgat al llarg del capítol 3, tant per a l'àmbit productiu, receptiu i comunicatiu.

De fet, això està en coherència amb aquell punt intermig que Kant va saber trobar entre empirisme i racionalisme. Si bé parteix de l'empíria, el fonament del coneixement no es pot trobar sense la relació de l'objecte amb el subjecte. I també és coherent amb un enfocament més contemporani, que pren com a punt de partida els judicis que s'emeten, o proposicions, “en la seva forma lògica” (§35 “El principio del gusto es el principio subjetivo del Juicio en general”, 266), és a dir, en la seva estructura gramatical, per explicar allò que hom es representa. Explicar el coneixement a través de les proposicions que l'expressen: “La condició subjectiva de tots els judicis és la facultat mateixa de jutjar o Judici” (§35, 265). Al cap i a la fi, no crec que sigui descabellat afirmar que Kant analitza la cognició humana mitjançant l'anàlisi dels judicis, i que en aquesta anàlisi troba

el principi de tot judici en el judici de gust. Vegem-ho en altres paraules: "Si s'admet que, en un judici pur de gust, la satisfacció en l'objecte està unida amb el nou judici de la seva forma, resulta que el que sentim unit amb la representació de l'objecte en l'esperit no és altra cosa que la subjectiva finalitat de la forma per al Judici [força d'emetre judicis]" (§38, *Deducció dels judicis de gust*, 267); és a dir, quan sentim que una forma és bella és el primer pas per a establir-hi judicis.

Hem fet una observació arriscada, potser tan poc argumentada com quan, en el punt 3.2 relacionàvem el problema de la *Kritik der Urteilskraft* amb un problema de nivells de llenguatges (metallenguatges) i, per tant, amb un problema d'abast fonamentalment lingüístic. Certament, Kant compartia amb els seus contemporanis una consciència de les interrelacions entre llenguatge i pensament menys formada que la que es comença a formar a mitjans del XIX. Tot i això, fonamentar tot el sistema transcendental en una força [*Kraft*] menys estàtica, menys definida, més transversal que una facultat [*Vermögen*] és més que un indici. A cada passa que donem, ens apropem al territori del llenguatge.

En aquesta direcció, diversos intèrprets (com Marzoa, 1987) consideren la reflexió del judici de gust amb l'enteniment en general com la condició necessària per a poder aplicar qualsevol mena de concepte, és a dir, de fer-lo un objecte de coneixement o una utilitat. I si la reflexió a lleis sense concretar-ne cap és la condició de possibilitat per emetre judicis que expressin un coneixement teòric o pràctic, el moviment reflexionant de les facultats que comença en la forma de l'objecte és, en aquest sentit, equivalent a la constitució lingüística de l'objecte.

Crec convenient fer un incís: l'objecte és lingüístic en tant que és per a nosaltres. Vull dir: no tenim sensacions d'objectes a banda de fer-los lingüístic en l'enteniment en general. Això només seria possible en la mística o, potser, en l'al·lucinació psicotròpica. L'objecte no pot ser en la sensació sense que la imaginació el refereixi a l'enteniment, ja que ambdues són facultats interdependents en relació a l'empíria. No es pot pensar l'una sense l'altre.

Però, què podem dir de l'objecte, abans de fer-ne ciència? Podem parlar de la sensació subjectiva que ens produeix, del sentiment que tenim envers ell. Si ha posat les facultats de conèixer en relació, i aquesta relació és harmoniosa i, per tant, ens produeix un plaer, llavors direm que l'objecte és bell. Però si no és harmoniosa, llavors s'obre tot un àmbit lingüístic indeterminat, que és encara de

coneixement científic, però que pot suggerir moltes idees sobre el coneixement de l'home. Aquest discurs, però, no queda explícit en Kant fins després de l'anàlisi del sentiment del sublim.

Kant, ara per ara, sembla dir que tot allò que és cognoscible ens sembla primer de tot agradós. Pot Kant estar fent una referència implícita a l'admiració per la naturalesa dels pressocràtics, i que va donar origen a la filosofia i, posteriorment, a tot tipus de ciència? Bellesa s'utilitza aquí per tot allò que no és absolutament desagradable, repulsiu, per a tot allò que no és directament rebutjat per la nostra sensibilitat. Podem defensar aquesta definició contra una crítica fàcil i que argumenta que hi ha activitat humana –coneixement, art, etc.– sobre fenòmens perfectament repulsius, des de –per posar exemples extremistes– investigacions sobre el funcionament dels camps d'extermini fins –en l'àmbit artístic– espectacles dadaistes, *performances* amb sang i fetge. Si volem que la teoria de Kant pugui actualitzar-se, podem dir que aquelles manifestacions artístiques busquen precisament atacar el gust estètic, però no podran mai evitar –ni els interessa fer-ho– que hi hagi una mínima correspondència entre les seves propostes i la nostra sensibilitat, és a dir, per horribles que siguin, han d'haver atret la nostra atenció de manera sensible. Pel que fa al primer exemple, del que es tracta precisament és de neutralitzar la sensibilitat: o bé hi ha una distància històrica i personal –com pot fer un investigador actual sobre els camps nazis– o bé es neutralitza la pròpia sensibilitat (humana) –com devien fer els científics nazis quan experimentaven amb cossos vius de jueus.

També es podria objectar que Kant defineix la causa del gaudi que expressa un judici de gust com a subjectiva, i que el llenguatge, per contra, és intersubjectiu. La terminologia kantiana no ens ha de confondre. Per a Kant, “subjectiu” no significa que depengui de cada subjecte en particular, que es pugui donar en uns subjectes i en altres no, sinó que vol dir que la causa rau en, “dintre” dels subjectes. En el paràgraf 40 esclareix que el judici de gust pretén la universalitat, sense poder-la exigir, perquè el subjecte pressuposa que el mateix joc lliure entre facultats –imaginació, sensibilitat i enteniment– es dona igualment en els altres subjectes. Per això, “es podria definir el gust com la facultat de jutjar allò que fa universalment comunicable el nostre sentiment en una representació donada, sense la intervenció d'un concepte” (§40, 271). És en aquest mateix

apartat que Kant relaciona el gust amb el *sensus communis*, el sentit comú, comunitari, la facultat comunicativa. Més endavant, comentarà que “l’art bell és un tipus de representació (...) que fomenta la cultura de les facultats de l’esperit per a la comunicació social” (§44, 278). Amb els conceptes de *sensus communis* i comunicació, tanquem el cercle obert al començament, quan plantejàvem el problema del coneixement com un problema de llenguatges i metallenguatges, el darrer dels quals és el natural, també quan, més endavant, hem anomenat la força d’emetre judicis com la facultat lingüística que es val a si mateixa i, finalment, hem descrit el gust com la condició per fer lingüístic i conceptualitzable un objecte.

Hem volgut *mesurar les nostres forces* amb un text de gran complexitat i obscuritat com és la “Introducció” a la *Kritik der Urteilskraft* i altres fragments de l’obra. El resultat ha estat, crec, força fructífer. No ha estat possible fer-ho prou resumidament, i per això hem d’apuntar ara només alguns dels temes que tractarem quan desenvolupem aquest capítol en la tesi.

6. El sentiment del sublim⁶²

En el judici sobre un objecte poden ocórrer dues actituds en l’esperit: que es mantingui en actitud de contemplació reposada o que s’hi produeixi un moviment. Quan l’esperit queda en repòs, la facultat de conèixer (dominada per l’enteniment) i la facultat de desitjar (dominada per la raó) queden unides pel judici estètic mitjançant la imaginació. Hi ha una concordança entre ambdues facultats que dona plaer. L’objecte que hagi estat causa d’aquest, se l’anomenarà bell. En l’armònica relació entre les dues facultats es conserva la forma de l’objecte i, per tant, la seva forma influeix en el gaudi que proporciona. Mantenir-se en la seva contemplació manté el gaudi que se’n rep.

En el segon cas, quan el que percebem desborda tota forma i remou l’esperit, es produeix un desbordament de les facultats. Ja no hi ha una

⁶² Resumeixo aquí part d’un treball de relació entre l’estètica de Kant sobre el sublim i l’obra del pintor J. M. W. Turner per a l’assignatura d’Història d’Art Contemporani que vaig cursar durant la llicenciatura.

contemplació reposada, sinó que es produeix una emoció en el subjecte. Per això, tal representació no sembla adequada per a les nostres facultats de coneixement, no respon al principi de finalitat del gust i, per tant, provoca un cert sentiment negatiu, fins i tot dolorós. Aquest sentiment es diu sublim i no es caracteritza simplement com un plaer, en tant que hi ha comunicació entre les facultats, sinó, en tant que hi ha un desbordament de l'una sobre l'altra, es caracteritza per imposar alhora un sentiment d'admiració, de respecte, i també de temor (§23: 237). En el sentiment del sublim, no hi ha, com en el de la bellesa, un lliure joc de les facultats, sinó quelcom que ens sobrepassa i que deixa, per tant, de ser un joc per passar a donar-se una emoció seriosa i de certa aversió. Hi ha una inadequació entre les facultats i la imaginació se sent violentada pel desbordament. Aquest fet implica que ja no extrapolem la qualitat que sentim a la naturalesa, ja no l'anomenem sublim, com fèiem amb la qualitat de bellesa, sinó que, al contrari, ens referim directament al sentiment que ella produeix en nosaltres. L'objecte o el fenomen natural que ens produeix aital sentiment sembla per a les facultats humanes il·limitat i, per tant, perd tota forma (§23: 237-38).

Quan el desbordament de les facultats és referit per la imaginació cap a la facultat de conèixer, Kant l'anomena sublim matemàtic. Quan la imaginació es refereix cap a la facultat de desitjar, l'anomena sublim dinàmic (§24: 239).

El sublim matemàtic defineix "allò en comparació amb el qual tota altra cosa és petita" (§25: 241), o, dit d'altra manera, allò que és absolutament gran (§25: 239). Només un objecte o un fenomen natural que siguin percebuts a una distància suficient per fer-se càrrec de com poden ser la seva magnitud poden transmetre el sentiment de sublim. No s'ha d'estar ni massa a la vora ni massa lluny, car en el primer cas es perd la visió global i en l'altre queda reduït per la distància. El sublim matemàtic es caracteritza per una impressió que desborda la facultat de conèixer en el sentit que aquesta perd la forma de l'objecte i que sobrepassa la capacitat dels sentits, però encara permet fer-se una idea (imaginada) sobre la totalitat de la seva dimensió. Una piràmide egípcia o la cúpula de Sant Pere del Vaticà són els exemples que se'ns ofereixen per fer-ho més entenedor. Com l'emoció sobrepassa la facultat de conèixer, és repulsiu per a la sensibilitat, el subjecte pateix un sentiment de desgrat; com l'aprehensió de

l'objecte és lligada per la imaginació amb una idea de la raó –la qual és suprasensible–, el subjecte gaudeix d'un sentiment de plaer (§27: 246-247).

En el sublim dinàmic veiem que el procés és més o menys el contrari. El fenomen que causa un sentiment de sublim d'aquest tipus és quan la naturalesa se'ns mostra com una força en contra de la qual no podem oposar cap resistència, és a dir “és considerada com a objecte de temor” (§28: 248). S'ha de fer un breu incís: quan hom està en situació de perill, no pot sentir el sublim de la naturalesa, car la reacció contra el perill és fugir i conservar la vida, no pas l'actitud de contemplació. En el sublim sobre la naturalesa, l'home ha d'estar en situació segura per poder percebre el fenomen en la seva dimensió de força insuperable i com a objecte de temor i, quan més terrible sigui, més atractiu es fa per a nosaltres el seu aspecte. L'oceà sense límits bramant d'ira o un salt d'aigua profund en un riu poderós són exemples del sentiment de sublim en la força de la naturalesa. I el plaer proporcionat s'explica perquè, en el coneixement que rebem d'impotència física davant d'aquests fenòmens, es descobreix també una independència no física sinó moral; independència en què la humanitat en la nostra persona no es rebaixa, sinó que continua sentint la mateixa llibertat i dignitat moral davant d'una força a la qual ens hem de sotmetre físicament. No implica, el poder de la naturalesa, una força que ens faci qüestionar els nostres principis morals, tot i que ens fa considerar com a petit allò que ens preocupa, com poden ser els nostres bens, la salut o la vida mateixa. La naturalesa, en la seva força, ens permet representar sensiblement la determinació de la nostra humanitat (§28: 249). És a dir, en el desbordament que pateix la raó, aquesta, gràcies a la seva il·limitació, s'eleva a un estrat superior de coneixement de sí mateixa.

Aquest punt que Kant no desenvolupa gaire més enllà del nou principi de la independència moral humana –recordem que ell no deixa de ser un il·lustrat, encara que la teoria del sublim sigui assimilada per l'art romàntic– serà el fonament de l'estètica del sublim. Per al romàntic, el sentiment del sublim que ha provocat un fenomen de la naturalesa obre un camp molt més ampli. S'obre la porta de la fantasia, del somni, de la intuïció divina, de les veritats supremes, de les poderoses forces còsmiques que formen l'univers.

Tot això, però, no queda tan lluny de Kant. Seria el moment d'entrar en profunditat en una anàlisi de la noció d'“idea estètica” en la tercera Crítica. Esbossarem l'estructura d'aquest estudi.

7. Idees per a una continuació de relectura de la *Kritik der Urteilskraft*

Kant afirma que la imaginació, quan actua lliurement, o sigui, en la producció de judicis de gust, crea idees superiors a les intuïcions de l'experiència. La comparació amb la intuïció i el fet que sigui la imaginació la força que les crea, ens indica que les idees estètiques no són d'una qualitat totalment abstracta, sinó que tenen forma, figuració. Això ja ho hem suggerit en aquella cita de l'“Apèndix” a la *Kritik der reinen Vernunft* que defineix el suport final de tot sistema transcendental com a *focus imaginarius*. Però una idea estètica té per a Kant explícitament una forma. Aquestes idees són exposades per la imaginació en el seu joc lliure amb les facultats de coneixement i “porten així a la raó a pensar més d'allò que en la representació que ha ocasionat el moviment pot ser aprehès o esclarit” (§49). La producció d'idees estètiques ocasionada per un sentiment estètic provoca, doncs, una reflexió sobre l'àmbit suprasensible de l'ésser humà, porta a l'ésser humà a meditar sobre el seu substrat suprasensible (§57).

Això ens porta a un altre punt d'interès d'aquest tema per al nostre treball: és el que expressa Kant sobre la impossibilitat de representar en art tot allò que una idea estètica pot portar a reflexió. Les idees estètiques són inconceptualitzables per a l'enteniment i inexposables artísticament, atès que el moviment de reflexió que provoquen és indefinit. És impossible que una forma sensible, com tota aquella que es representa en l'art, representi tot el significat d'aquestes idees, perquè el seu significat és inacabable. El mateix passa amb les tres idees regulatives de la raó –l'ànima humana, el món en la seva totalitat i Déu. Tanmateix, l'art pot provocar un coneixement, en un sentit lax, d'aquestes idees. Algun exemple d'idea estètica serà prou il·lustratiu: Kant nomena com a tals l'infern, el regne dels benaventurats, o la glòria.

També la història de l'art és una història d'insatisfacció per la limitació de l'expressió de la forma. No cal dir que l'abstracció, l'hiperrealisme,

l'expressionisme abstracte, són intents de portar a l'experiència estètica a un món més enllà del que la sensibilitat ens pot oferir. Però el dadaisme, amb la teoria de Duchamp de l'*object troubé* aconsegueix transformar un objecte qualsevol en digne de provocar una reflexió estètica, gràcies a injectar-li la qualitat estètica, artística. És propi de l'art contemporani exigir a l'espectador que reflexioni sobre idees que en prou feines l'obra suggereix. Ja hem analitzat als apartats 3.5.1 i 3.5.2, com Jauss anomenava això desconceptualització de la mirada sobre l'objecte artístic. Dedicar un capítol, com a mínim, a aquestes relacions serà una tasca interessant a realitzar properament.

Amb tot, Kant afirma que forma part del geni trobar la forma més adequada a la idea estètica, trobar la forma bella que millor s'adapti a les reflexions que en ell provoca una idea. Per això, la forma que construeix és simbòlica (§59). Una representació simbòlica posa en relació, en analogia, la forma de dues idees, i mitjançant les analogies avancem en el coneixement sobre tot allò que forma part de l'àmbit supresensible de l'ésser humà. Kant afirma que el coneixement de Déu és simbòlic. En la continuació d'aquest treball haurem d'esclarir a què es refereix Kant amb "simbòlic", perquè és un ús força particular d'un terme molt desgastat en estètica. Si hem trobat elements no representacionals en la teoria de Kant, gràcies al sentiment de sublim i a les idees estètiques, haurem precisament de matisar quin és el paper del símbol –inicialment unit a la representació- en aquest conjunt.

Conclusió (provisional):

Paul de Man, a “Reading and History” (1986), escriu una presentació força elogiosa a l’Estètica de la recepció, amb atenció especial a la teoria de Jauss –com és natural en un text d’introducció a una de les seves obres traduïdes a l’anglès: vegeu bibliografia. Aquest text té un interès especial a l’hora d’avaluar de manera general la teoria de la recepció de Jauss i, per tant, també part d’aquest treball.

De Man, havent presentat la metodologia de la recepció jaussiana, basada en la fusió metòdicament controlada de l’horitzó de l’obra i de l’horitzó històric del receptor, qüestiona la modernitat d’aital teoria amb un argument doble: la primera cara de l’argument fixa l’atenció en la teoria literària de Jauss i il·lustra la seva efectivitat a través d’un exemple sobre un article exegetíc d’un poema de Baudelaire. La segona vessant consisteix en una valoració de la seva teoria de l’experiència estètica plaent.

El crític belga comenta –no ho exposa directament com una crítica– que la teoria de Jauss manté pressupòsits estètics clàssics, “perquè, vertaderament és, com tots els sistemes hermenèutics, aclaparadorament mimètic” (De Man, 1986: 107). El problema rau en el fet de basar-se en una concepció fenomenològica de la cognició, per a la qual el concepte d’“expectativa” funciona com la clau de volta. Malgrat que, explica De Man, hi ha un element de “negativitat inherent” a aquest concepte d’arrel husserliana, ‘és una negativitat dintre del sistema sensorial mateix i no la seva negativitat i encara menys el seu “altre”’ (ib). Dient-ho d’altra manera, l’expectativa de sentit sobre la representació té valor només relativament negatiu, perquè encara no és una representació, però s’haurà de satisfer amb una imatge i, per tant, té una estructura fenomènica, sensible. Això significa que, segons De Man, el model d’experiència basat en el fenomen no pot ser pensat d’altra manera que com una experiència “mimètica”, de la mateixa manera que “és impossible concebre un judici estètic que no depengui de la imitació com a categoria constitutiva, també, especialment, quan el judici, com s’esdevé en Kant, s’interioritza com a consciència d’un subjecte” (ib.). Aquesta darrera afirmació relaciona tot judici estètic amb una base sensitiva, representacional i mimètica del món.

De Man utilitza aquí amb molta intenció la categoria de *mimesi* i d'imitació, per diferenciar altres teories interpretatives de textos basades en categories diferents. Segons ell, tant l'hermenèutica com la teoria de la recepció estan basades en els models clàssics mimètics de teories representacionals, a diferència de la línia exegetica moderna que s'estira des de Nietzsche i Walter Benjamin, basada en el model al·legòric. I això ho argumenta fins i tot malgrat que Jauss s'oposa a la *mimesi* (vegeu també punt 2.5) amb l'assumpció del concepte d'al·legoria o al·legoresi. El problema, explica De Man, és que "l'al·legoria és un terme carregat, que pot tenir diverses implicacions" (ib. 107). Així, fins i tot la concepció de Jauss de l'al·legoria "roman fermament arrelada en el fenomenalisme clàssic d'una estètica de la representació" (ib.).

A diferència del model clàssic, el model "modern" –segons De Man– és aquell que es basa en la dimensió retòrica del llenguatge, en la qual es manifesta el poder dels significants per sobre dels significats o, com va observar Benjamin, es manifesta la falta de convergència entre el significat i els dispositius que produeixen significat. Es tracta de la capacitat de la fonètica o de la lletra –asignificatives per una teoria representacional del significat– per produir un significat en la recepció de l'obra. És en aquest sentit, benjaminia, que De Man utilitza el concepte d'al·legoria com un concepte clau per a una estètica de tall modern. "L'al·legoria –diu– anomena el procés retòric pel qual el text literari es mou d'una direcció fenomenal, orientada al món, cap a una altra de gramatical, orientada cap al llenguatge" (de Man, 1986: 108). L'al·legoria, en aquest sentit, troba dignes de significació l'estructura gramatical, els fonemes i la forma de les paraules. Es tracta d'un recurs poètic, ja no estètic, lligat a la materialitat del llenguatge.

La diferència entre una interpretació des d'un model clàssic –representacional– d'un text i una de moderna, la il·lustra De Man amb un exemple. De Man pren la interpretació que fa Jauss del poema de *Les flors del Mal* "Spleen II" (a Jauss, 1982a), de Baudelaire, i observa com l'interpret alemany limita la seva interpretació d'un fragment pel fet de romandre en l'àmbit del significat de les paraules; el crític belga, per contra, hi troba una figura poètica, la paranomàsia, la qual li permet enriquir la interpretació del poema amb un joc d'associacions entre significants molt fecund. Mitjançant una falsa rima

entre dos versos consecutius, hi descobreix tot un àmbit de sentit que Jauss no havia desenvolupat, sembla, a causa de la seva limitació hermenèutica.

Si ens guiem per l'exemple concret, que no cal detallar ara, és innegable la fertilitat de la interpretació de Paul de Man, en contra de la que ofereix el model, segons De Man, "representacional" de Jauss. La qüestió que més ens interessa és, però, si la teoria de Jauss es manté realment en el paradigma clàssic de representació o si, per contra, pot abraçar elements no mimètics. I això és cabdal pels efectes d'una part de la nostra investigació. Perquè, si la resposta estigués d'acord amb De Man, la relació que tant hem volgut fer palesa en el primer capítol entre la teoria de la recepció i l'art postmodern perdria llavors molta força.

Pareix just afirmar que una teoria de la literatura fonamentada en el concepte d'expectativa d'arrel fenomenològica incorpora inevitablement elements d'una teoria representacional del coneixement. Les teories literàries de Jauss i d'Iser, que dominen tota l'estètica de la recepció, es basen en aquesta noció d'expectativa. En aquest sentit, trobo encertat l'argument de Paul de Man.

Amb tot, és necessari matisar. En el primer capítol, hem exposat diferents expressions de l'estètica de la recepció en els autors de Jauss, Iser, Gumbrecht i Stierle. Tots ells, partint de la lliçó inaugural de Jauss, inclouen elements de la semiòtica en la caracterització de la relació entre el text i el lector, entre l'obra i el receptor. L'estructura fonamental de l'obra no conté en si mateixa cap significat immutable, sinó que consisteix en un conjunt de signes que s'interpreten segons diversos factors. Per a Jauss, els més importants són els condicionaments històrics; per a Iser, les experiències personals i subjectives –per això és ell el més relativista; per a Gumbrecht i Stierle, els més importants són els motius socials que fan d'un text una obra de ficció i els condicionaments socials que influeixen en la interpretació del seu sentit en relació amb les conductes col·lectives. Les teories de la recepció tenen en comú aquesta incorporació de l'anàlisi estructural que permet una anàlisi metòdica que pot prescindir en gran mesura del referent de la tradició en la investigació filològica. El recurs a la tradició i al clàssic, com hem exposat en el segon capítol, referent a l'hermenèutica gadameriana, ja no és necessari per a una comprensió intersubjectiva de l'obra. És interessant recordar que la crítica a aquestes dues mediacions, l'hem construït a partir de les categories hermenèutiques sobre la comprensió humana que Gadamer ens ha ensenyat: la

influència del passat sobre nosaltres (historicitat antropològica), determinació de la posició en un horitzó de sentit i, consegüentment, possibilitat de relativitzar els efectes de la història sobre nosaltres.

Reunir en una hermenèutica la història i l'estructuralisme és potser una de les aportacions històriques més importants de Jauss, com hem vist al primer capítol, i com també admet Paul de Man.

La segona vessant de l'argument –quasi implícita en l'article de De Man– té relació amb la teoria del gaudi estètic de Jauss. De Man retreu a Jauss el fet d'identificar, implícitament, l'efecte estètic amb el principi del plaer (De Man, 1986: 103), és a dir, d'intercalar una relació necessària entre la forma de l'objecte i el gaudi que produeix. Per a De Man, el gaudi que pugui transmetre una obra és un efecte secundari, no necessari per a l'art. De Man considera aquesta sobrevaloració del gaudi estètic com una limitació a l'hora de portar a terme una anàlisi textual. En la interpretació d'una obra cal introduir altres categories que puguin anar més enllà del gaudi estètic. Cercar la comprensió d'una obra simplement en la satisfacció estètica fa que Jauss, segons el crític belga, “cedeixi davant la tosquedat i la violència potencial del significant” (ib: 105). D'aquesta manera, De Man no acusa Jauss d'una falta de comprensió sobre el text, sinó del fet que –interpreto– la seva heurística deixi de banda els aspectes no plaents i repulsius. De Man sembla observar en Jauss que la seva voluntat de mantenir-se en l'àmbit estètic, per tal que l'obra pugui complir amb alguna de les diverses funcions estètiques, coarta les possibilitats interpretatives.

Per a Jauss, és exactament el contrari. Efectivament, hem vist en el tercer capítol que Jauss posa a la base de tota experiència estètica el gaudi que aquesta produeix. La seva teoria considera que, sense un resultat satisfactori, l'art no tindria sentit i no podria exercir cap de les seves tres funcions bàsiques, la productiva –construir un món per trobar-m'hi com a casa–, la receptiva –veure el món des d'una perspectiva diferent de la meua– i la comunicativa –transmissió o subversió de normes.

És gràcies al gaudi estètic que Jauss explica la història de la vessant productiva (poiesi) com una tendència cap a la lliure creació, un acte creatiu que arriba a límits com el de dotar de qualitat artística un objecte amb el simple fet d'assenyalar-lo. La capacitat de l'artista de capgirar la realitat en ficció o de

desemascarar una relació de poder implica, per a Jauss, encara que sigui en la forma d'esperança, una alliberació, la recerca d'un estat més satisfactori que el present.

La recepció estètica també obté la seva recompensa, malgrat trobar-se avui dia en una situació compromesa. Hem analitzat el procés de trencament entre l'objecte material de l'obra i el seu significat, un procés que s'observa com a desobjectualització de l'obra d'art o de desconceptualització de la mirada. Aquesta divisió, que ha estat explotada per la societat mediàtica en benefici del signe sobre el significat, obliga en molts casos el receptor a una activitat productiva que recreï les condicions que fan d'aquella obra una obra d'art – activitat que sovint inclou la indagació teòrica. L'art abandona del tot la seva univocitat en el sentit –si és que l'ha tinguda mai–, i trasllada una part de l'activitat a la recepció. Però, si aquest esforç hermenèutic que exigeix l'art actual no comportés, a la llarga, una satisfacció, en què es basaria el seu atractiu, on rauria l'interès a comprendre'l? Quan es deixa de considerar la bellesa en l'art com un element indispensable, quina satisfacció resta? Jauss afirma que l'experiència estètica receptiva troba, tant ara com en el passat, el gaudi a partir del moment en què pot obrir-se a una perspectiva alternativa a la pròpia, a una perspectiva que li permet ampliar el seu horitzó d'experiència i comprendre, per tant, el món d'una altra manera. Aquesta experiència il·luminadora, malgrat que pugui comportar la comprensió del món de manera negativa o crítica, conté per a Jauss un moment de gaudi. Es tracta del gaudi que prové de l'obertura de la comprensió, i no necessàriament del procés que hi porta. Al cap i a la fi, sense un fons o una esperança de plaer, l'experiència estètica romandria inexplicable. És en aquest sentit que Jauss cita la frase d'Adorno: “si s'extirpés la darrera petjada de plaer, la pregunta de per a què existeixen obres d'art ens causaria perplexitat”.

Seguint aquest fil, hem volgut fonamentar el gaudi estètic des de Kant: el gaudi estètic és equivalent a la satisfacció que prové de percebre productivament un objecte que pot ampliar els nostres coneixements sobre el món i sobre nosaltres. En el context d'aquest treball, la transcendència de l'anàlisi del sentiment de sublim en Kant consisteix precisament a trobar un gaudi final en la reflexió provocada per un desbordament de les facultats mitjançant l'observació d'un esdeveniment extraordinari i quasi monstruós. Una anàlisi més detallada del

lloc que ocupen les idees estètiques en el procés de formació del judici estètic probablement podrà demostrar que, malgrat tenir un origen sensible, la reflexió que elles provoquen no té pas en compte el significat de la representació, sinó la seva violència, que fa que l'experiència humana es remogui i eixampli les fronteres del seu horitzó. L'interès de la recerca d'aquests textos tracta de fer palès que la representació estètica d'un objecte, que sempre demana la participació activa de la nostra imaginació, encara que pugui ser repulsiva, procura un plaer. En cas contrari, no ens hauria atret.

Si tenim en consideració aquestes reflexions sobre l'exposició de la teoria de Jauss i de Kant, crec que podem afirmar que tant la primera com la segona – que li ha servit de fonament teòric – contenen elements no representacionals. Probablement, es pot incloure en la teoria de l'experiència estètica de Jauss la desconceptualització de la mirada i la primacia del signe sobre el significat com un distanciament clar en relació amb el paradigma representacional. No hem de desatendre el fet que la teoria de la recepció, malgrat basar-se en el concepte d'expectativa, considera l'obra com un receptacle buit de significació, que s'omple en diàleg amb el lector. Igualment, la inclusió de la funció lingüístico-crítica de Flaubert i Beckett, entre d'altres, també forma part d'un model antirepresentacional. Pel que fa a la teoria de Kant, s'hauria de considerar aquest problema amb més deteniment, però seria lícit afirmar que, tant en el relativisme que domina la seva obra –la cosa en si mai no es pot conèixer–, com en la noció d'idea estètica –que porta a pensar més que el que la representació per si sola permet– ofereixen elements per suggerir la idea d'una separació entre signe i significat. Aquesta separació posa al davant un signe o una forma sense significat propi, que el subjecte, a través d'un acte reflexiu, pren com a motiu per a emetre judicis que estan més enllà de la representació. Ja hem apuntat aquesta possibilitat al final del capítol de Kant.

En conclusió, crec que De Man simplifica lleugerament. Sens dubte, l'exemple del poema de Baudelaire il·lustra que una interpretació més fructífera era possible, però, pel que fa a l'encasellament de la teoria de Jauss com a *simplement* mimètica, és més que discutible. Si acceptem això, podríem desaprovar que Jauss no portés a les últimes conseqüències una interpretació que la seva teoria hermenèutica general permetia. No oblidem que Jauss no es

considera més filòsof que historiador o intèrpret i, si va desenvolupar una teoria amb l'objectiu de poder assolir una millor comprensió dels fenòmens artístics, tant del passat com del present, potser podem concloure que va quedar-se curt en la seva aplicació.

Amb tot, la perspicàcia de l'observació de Paul de Man recomana més deteniment en l'anàlisi de la teoria hermenèutica de Jauss. No volem, doncs, tancar aquí l'opció a altres respostes; si més no, abans de continuar la investigació que, amb aquest treball de recerca, no ha fet més que començar. Esbossarem diverses línies d'investigació, la majoria de les quals –totes potser serien excessives– intentarem tirar endavant en el projecte de tesi. En aquest programa es veurà que no hem intentat escriure el primer capítol del que seria una futura tesi doctoral; més aviat al contrari, hem intentat endegar, sense evitar tampoc aportar les primeres reflexions crítiques, diverses investigacions: algunes necessiten un aprofundiment intensiu, d'altres, extensiu.

Serà del tot necessari treballar més àmpliament i a través dels originals l'obra de Jauss. Ens referim sobretot a aquella que no ha estat traduïda ni al castellà ni al català, i que es troba, en la seva major part, en el segon llibre d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. En aquesta obra Jauss desenvolupa de manera extensa el mètode historicohermenèutic de recepció d'una obra, amb la utilització de força elements de la semiòtica. Així, la dialèctica hermenèutica de pregunta i resposta s'uneix amb l'anàlisi dels codis històrics en la interpretació d'una obra. Per això, caldrà valorar la necessitat d'introduir-nos més a fons en la semiòtica. Sense descartar els autors més importants, serà interessant, en l'àmbit de l'Escola de Constança, recórrer a Iser, Stierle i Gumbrecht. Tots ells, com hem exposat en el primer capítol, treballen en aquesta línia d'investigació i tenen estudis que ens poden ser de gran utilitat.

Altres capítols d'aquesta obra de Jauss s'orienten cap a la definició d'allò específic que fa d'un codi un text de ficció. Ens interessarà treballar aquesta problemàtica amb dos objectius: seguir aprofundint en les diferències entre una obra estètica i una de referencial –ja hem vist que era un dels elements fluïxos de l'hermenèutica de Gadamer– i establir de manera estreta les relacions entre ficció i realitat. Aquest segon punt fa referència directa a l'aspecte comunicatiu de normes socials, és a dir, a la possibilitat que una obra d'art –en algun sentit fictícia–

modifiqui l'estructura de la realitat social. Ja hem destacat en els capítols 1 i 3 que a aquest aspecte li mancaven reforços teòrics per resoldre's satisfactòriament.

Igualment, posats els pilars per a la investigació sobre la *Kritik der Urteilskraft*, ja hi hem apuntat els altres punts que convindrà treballar a fons. L'objectiu d'aquesta tasca es proposa establir les referències pertinents entre el judici de gust estètic i l'obra d'art. El fet que Kant estudiés bàsicament el judici de gust en la seva "qualitat pura", és a dir, en la representació de la bellesa natural – que posseeixen aquelles formes sobre les quals el judici de gust no manifesta cap mena d'interès ni de concepte –, provoca algunes dificultats en el moment d'interpretar la tercera crítica kantiana com un text fecund per a entendre l'art. El sentiment de sublim, que s'explica a partir de la contemplació d'esdeveniments naturals, provoca una dificultat anàloga. Això no vol dir que Kant no pensés a aplicar a l'art les seves investigacions sobre el judici de gust. De fet, el text inclou força referències, exemples i alguns estudis, com per exemple, els del geni, l'exemplar, les idees estètiques, i d'altres. Sobre ells haurem de posar més atenció.

Aquest aprofundiment en la relació entre experiència estètica, reflexió o hermenèutica i fenòmens artístics és, al cap i a la fi, un dels nostres interessos més importants. Per això, si serà interessant assajar-lo amb Kant, serà indispensable desenvolupar-lo amb Jauss. Un dels capítols de la propera investigació haurà d'incloure una investigació sobre la disminució progressiva de la capacitat de l'art d'explicar-se a si mateix, sense suport de la crítica. Creiem que això té una relació especial amb el creixement de la seva funció crítica. Serà llavors el moment de dirigir la mirada sobre Adorno i la seva excepcional teoria de l'estètica negativa. Jauss va dedicar esforços especials a criticar la teoria d'Adorno, raó per la qual, una comparació entre ambdós autors i una valoració de la crítica de Jauss serà part imprescindible d'una tesi que prendrà el filòsof, historiador i filòleg de Constança com a epicentre dels nostres interessos –que pertanyen a un tòpic conegut– en l'estètica.

Per acabar, no deixem de sentir un cert perill en l'avanç d'aquest programa: més que una declaració d'intencions, també pot valorar-se com el reconeixement d'una llarga llista de mancances que aquest treball de recerca pateix. Entengui's això, doncs, si es vol, com una nova crítica, però constructiva. Només en el reconeixement de la ignorància es pot originar el coneixement (sempre provisional).

Hans Robert Jauss: biografia acadèmica⁶³

Naixement: Göppingen, Alemanya; 12 de desembre de 1921

Mort: Constança, Alemanya; 1 de març de 1997

Hans Robert Jauss, després de passar dos hiverns al front rus durant la Segona Guerra Mundial i d'estudiar durant un semestre a Praga, inicià els seus estudis universitaris a Heidelberg en el 1948. Allí, cursà els estudis de Filologia Romànica, Història, Filosofia i Germanística. Tant Martin Heidegger com Hans-Georg Gadamer foren mestres influents al llarg dels seus anys d'aprenentatge. La seva tesi doctoral va consistir en un estudi sobre Marcel Proust, que seria publicada amb el títol *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust "A la recherche du temps perdu"*. El 1957 rebé la seva habilitació amb un treball sobre la literatura medieval de bestiar, que el promogué en la Universitat de Heidelberg com a lector i, dos anys després, com a professor associat a la Universitat de Münster, a Westphalia. L'any 1961 assolí el càrrec de professor titular per la Universitat de Giessen, on romangué fins el 1966, quan acceptà una plaça a la recentment fundada Universitat de Constança. Això s'esdevingué a finals dels anys 60 i principis dels 70, època d'agitació estudiantil amb les exigències de la qual connectaren especialment els principis teòrics sobre literatura que predominaven en l'Estètica de la recepció o Escola de Constança, de les quals va ser un dels fundadors. Jauss mantingué la seva plaça en aquesta universitat al llarg de tota la seva carrera, a més d'ensenyar a diverses universitats, com a la de Zuric, a la Freie Universität de Berlin, a Columbia University, a Yale University, a la Sorbonne, a Berkeley University of California, i a la University of Wisconsin a Madison. Fou reconegut pels cursos que impartí al llarg de la seva carrera sobre teoria literària, estètica, hermenèutica i literatures romàniques, així com també va ser un agent actiu important en l'estructuració dels nous estudis de Literaturwissenschaft [teoria i història de la literatura]. El 1980, als seus cinquanta-nou anys, Jauss fou nomenat membre de l'Acadèmia de Ciències de Heidelberg. Es retirà el 1987, romanent a Constança com a professor emèrit fins la seva mort, el 1997.

⁶³ Dades extretes, la major part, de Chris Murray, *Encyclopedia of Literary Critics and Criticism* (1999).

Bibliografia primària: obres de⁶⁴

JAUSS, Hans Robert

- 1953, "Die Defiguration des Wunderbaren und der Sinn der Aventure im Jaufre", *Romanistisches Jahrbuch*, 6, Hamburg, pp. 60-70.
- 1954, ressenya a "Bernard Goethuysen: *Jean Jacques Rousseau*", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Heidelberg, pp. 245-249.
- 1955a, *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust "A la recherche du temps perdu"*, Heidelberg, Karl Winter Verlag.
- 1955b, "Proust auf der Suche nach seiner Konzeption des Romans (Zur posthumen Veröffentlichung des Jean Santeuil)", *Romanische Forschungen*, 66, Frankfurt am Main, pp. 255-304.
- 1956, ressenya a Gaetan Picon: *Introduction a une esthétique de la littérature*", *Philosophische Rundschau*, 4, Heidelberg, pp. 113.
- 1957, "Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im Lazarillo de Tormes", *Romanistisches Jahrbuch*, 8, Hamburg, pp. 290-311.
- 1958a, "Die beiden Fassungen von Flauberts *Education Sentimentale*", *Heidelberger Jahrbücher*, 2, Heidelberg, pp. 96-116.
- 1958b, ressenya a "Harold Weinrich: Tragische und Komische Elemente in Racines *Andromaque*", *Romanische Forschungen*, 70, Frankfurt am Main, pp. 387-392.
- 1959, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- 1960a, "Racines *Andromaque* und Anouilh's *Antigone* (Klassische und moderne Form der französischen Tragödie)", *Die Neuren Sprache*, 9, pp. 428-444. Reimpressió a Theile, W. (ed.), *Racine*, Darmstadt, 1976.
- 1960b ressenya a "A. Porqueras Mayo: *El prólogo como género literario*", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 76, pp. 252-255.
- 1960c "Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der *Psychomachia*" a Jaus I Schaller, D., (1960), pp. 179-206.
- 1960d, 'Zur Frage der "Struktureinheit" älterer und moderner Lyrik (Teophile de Viau: Ode III: Baudelaire: Le Cygne)', *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 10,

⁶⁴ Ha format part d'aquest treball d'investigació reunir una bibliografia de Jaus el més completa possible (que no hem llegit en bona part). Pel que fa a la bibliografia secundària, només incloem les obres utilitzades, a més de la referència als volums de les actes dels col·loquis de l'Escola de Constança, i que publicaven amb el títol *Poetik und Hermeneutik*.

- 1960, Heidelberg, pp. 231-266. Hi ha versió espanyola ‘Sobre la “unidad estructural” de la lírica clásica y moderna (Théophile de Viau: Ode III; Baudelaire: Le Cigne)’, a Jauss, (1977a), pp. 339-389.
- 1961a, ressenya a “Arthur Nisin, *La littérature et le lecteur*”, a *Archiv für das Studium der neuen Sprachen*, vol. 197, Göttingen pp. 223-225
- 1961b, “Diderots Paradox über das Schauspiel (Entretiens sur le Fils Naturel)”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 11, Heidelberg, pp. 380-413.
- 1961c “Une transformation tardive de l’épopée animale: Rainaldo et Lesengrino”, *Cultura Neolatina*, 21, Roma, pp. 214-219.
- 1964a (ed.), *Nachahmung und Illusion*, Múnic, Eidos Verlag, (*Poetik und Hermeneutik I*).
- 1964b “Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Moderns”, introducció a Charles Perrault, *Parallele des anciens et des moderns*, Múnic, Eidos Verlag, pp. 8-64. (19732).
- 1964c, “La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240: d’Alain de Lille à Guillaume de Lorris”, a Fourier, A. (ed.), *L’humanisme médiévale dans les littératures romanes du XIIe au XIV siècle*, Colloque de Strasbourg, Paris, Librairie C. Klincksieck, pp. 107-144.
- 1964d, “Les enfances Renart” a *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Delbouille*, Gembloux, Editions J. Duculot, vol. II, pp. 291-312.
- 1967, “Fr. Schlegels und Fr. Schillers Replik auf die *Querelle des Anciens et des Modernes*”, a Hugo Friedrich i Fritz Schalk (eds.), *Europäische Aufklärung-Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag, pp. 117-140. Hi ha traducció espanyola “La réplica de Fr. Schlegels y Fr. Schillers sobre La querelle des Ancienes et des Modernes”, a Jauss, 1970b, pp. 65-100.
- 1968a (ed.) *Die Nicht Mehr Schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag, (*Poetik und Hermeneutik 3*).
- 1968b, “Die Klassische und die Christliche Rechtfertigung des Harslichen in Mittelalterlichen Literatur”, a Jauss (1968a), pp. 143-168.
- 1968c, “Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung” a *La littérature didactique, allegorique et satirique*, volum I, pp. 146-244, a Jauss i Kohler, E. (eds.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 6. Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag.
- 1968d, “Moliere l’*Avare*”, a J. Von Stackelberg, *Das Französische Theater*, vol. I, Düsseldorf, August Bagel Verlag, pp. 290-310.

- 1969, "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft", *Linguistische Berichte*, 3, Hamburg, pp. 44-56. També a Zmegac, V. (ed.), *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, V., 1973, pp. 274-292.
- 1970a, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, transcripció de la conferència "Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?", Konstanz Universitätsdruckerei, Constança. Hi ha dues versions espanyoles: "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", a Jauss, (1970b), pp. 131-211; a Gumbrecht, H. U. (1971b), pp. 37-114. Versió anglesa a Jauss (1982b).
- 1970b, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Cito segons la traducció espanyola *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000 (1976¹, primera versió, parcial, *La historia de la literatura como provocación*). Hi ha també una edició mexicana a Rall, D. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Mèxic D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- 1970c, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poetik*, 1, París, pp. 79-98. Traducció d'Eliane Kaufholz d'un text alemany llavors inèdit. "Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters", que apareix finalment a *Grundriss der romanischen Literatur des Mittelalters*, vol. VI. Heidelberg, 1972, pp. 103-138. Traducció anglesa a Jauss (1982b).
- 1971, "Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos. Bemerkungen zur christlichen Gefangenschaft der Mythologie im Mittelalter", a Furhmann, M., (1971), pp. 187-209.
- 1972, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Constança, Verlagsanstalt. Conferència revisada i ampliada a Jauss (1977a). Traducció catalana a la revista *Saber*, 6, 1972, pp. 449-463. Traducció castellana, que utilitzem, *Pequeña apología de la experiencia estética* a Paidós-UAB, Barcelona, 2002. Traducció francesa "Petite apologie de l'expérience esthétique", a Jauss (1978).
- 1973a, "Geschichte der Kunst und der Historie", a R. I. Koselleck i W. D. Stempel (1973), pp. 187-209. Traducció francesa "Histoire et histoire de l'art", a Jauss (1978b). Traduccions angleses a Jauss (1982b) i a Amacher, R. E. i Lange, V. (eds.), *New Perspectives in German Literary Criticism*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1979.
- 1973b, "Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode" a *Theorie literarischer Texte. Neue Hefte für*

- Philosophie*, 4, Göttingen, pp. 1-46. Dues traduccions espanyoles: la que utilitzo, “La Ifigenia de Goethe y la de Racine. Con un epílogo sobre el carácter parcial de la estética de la recepción”, a Warning, R. (1975), pp. 217-250; també a l’edició mexicana a Rall, D. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Mèxic D. F., Universidad Nacional Autónoma de México. Hi ha traducció francesa a Jauss (1978b).
- 1975a, “Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur”, Chemnitz, *Poetica*, 7, pp. 325, 344. Utilitzo versió espanyola “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, a Mayoral, J. A. (1987), pp. 59-87. Traducció parcial a l’anglès “Theses on the transition from the Aesthetics of Literary Works to a Theory of Aesthetic Experience”, a Valdés, M. i Miller, O. *Interpretation of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto, 1978.
- 1975b, “Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung”, a Weinrich, H. (1975), pp. 263-339. Revisat i ampliat a Jauss (1977a). Hi ha traducció anglesa de Benjamin and Helga Bennet: “Levels of identification of Hero and Audience”, *New Literary History*, 5, 1973, pp. 283-317.
- 1975c, “The Idealist Embarrassment: Observations on Marxist Aesthetics”, *New Literary History*, 7, Baltimore, Maryland, pp. 191-228. Traducció de Peter Heath. La darrera part està publicada a Warning, (1975) amb el títol: ‘Continuación del diálogo entre la estética de la recepción “burguesa” y “materialista”’.
- 1975d, ‘Zur Fortsetzung de Dialogs zwischen “bürgerlicher” und “materialistischer” Rezeptionsästhetik’. Versió espanyola a Warning, (1975) amb el títol: ‘Continuación del diálogo entre la estética de la recepción “burguesa” y “materialista”’, pp. 209-216.
- 1975e, *Kurt Badts Apologie der Kunst*, Constança, Konstanz Universitätsverlag.
- 1975, “La Douceur du foyer. Lyrik des jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen”, a Warning (1975). Dues traduccions espanyoles: “La douceur du foyer. La lírica del año 1857 como modelo de comunicación de normas sociales”, a Warning, R. (1975), pp. 251-276; i a Jauss (1977a), pp. 393-430.
- 1975g, “Interview/ Hans R. Jauss”, *Diacritics. A Review of Contemporary Criticism*, vol. Spring, Baltimore, pp. 53-61
- 1976a, “Cinq models d’identification esthétique: complément á la théorie des genres littéraires au moyen âge”, *Atti XIV Congresso internazionale di lingüística e filologia romanza*, Nápoles/Amsterdam, vol. I, pp. 145.1º64. Recollit a Jauss (1977a).

- 1976b, "Goethes und Valerys Faust – Versuch ein Komparatistisches Problem mit der Hermeneutik von Frage und Antwort zu lösen", *Comparative Literature*, 28. Hi ha traducció anglesa "Goethe's and Valery's Faust: On The Hermeneutics of Question and Answer", a Jauss (1982b), pp. 110-138.
- 1976c, "Über der Grund des Vergnügens am Komischen Helden", a Preisendanz, W. I. Warning, R. (1976: *Poetik und Hermeneutik* 7), p. 103-132.
- 1977a, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag. És important la segona edició, Jauss (1982a), profundament modificada i ampliada amb la part de "literarische Hermeneutik" –absent en la primera. Utilitzem la versió espanyola, basada en la primera edició i, per tant, molt incompleta, de Jaime Siles i Ela Ma Fernández *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- 1977b, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag.
- 1978a, "The Alterity and Modernity of Medieval Literature", *New Literary History*, vol. X, núm. 1, pp. 187-227. Traducció anglesa de Timothy Bahti de la introducció del llibre de Jauss (1977b).
- 1978b, *Pour une esthétique de la réception*, amb pròleg de Jean Starobinski, Paris, Editions Gallimard.
- 1978c, "Ästhetische Erfahrung als Verjüngung des Vergangenen: Klassik-wieder modern?" a Zimmermann, J. (ed.), *Sprache und Welterfahrung*, Múnic, 1978, pp. 301-328.
- 1979a, "An interview with Hans Robert Jauss", entrevista de Rien T. Segers, traducció de Timothy Bahti, *New Literary History*, 11, pp. 83-95.
- 1979b, "Soziologischer und ästhetischer Rollenbegriff", a Marquard, O. I Stierle, K., (1979: *Poetik und Hermeneutik* 8), pp. 599-607.
- 1979c, "Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphytrion", a Marquard, O. I Stierle, K., (1979: *Poetik und Hermeneutik* 8), pp. 213-253.
- 1980a, "Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (am Beispiel von Baudelaires zweitem Spleen-Gedicht)", Heidelberg, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, pp. 228-274. Afegit a la segona edició d'*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982a).
- 1980b, "Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique. Interview de Charles Grivel avec H. R. Jauss", Villeneuve d'Ascq., *Revue des Sciences humaines*, 177, pp. 7-21, traducció d'André Billaz.

- 1981a, “Esthétique de la Réception et communication littéraire”, *Critique*, 423, pp. 1116-1130. També a Jauss, Naumann, M. i Konstantinovic, Z. (1980), pp. 15-26.
- 1981b, “Literature and Hermeneutics” a Hernadi, P. (ed.), *What is Criticism?*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, pp. 134-147. Traducció a l’anglès de Timothy Bahti d’un assaig més extens “Überlegungen zur Abgrenzung und Aufgabenstellung einer literarischen Hermeneutik” a Jauss, Furhmann, M. i Pannenberg, W. (1981: *Poetik und Hermeneutik* 9).
- 1981c, “Die Mythe von Sündefall (Gen. 3) – Interpretation im Lichte der literarischen Hermeneutik”, a Jauss, Furhmann, M. i Pannenberg, W. (1981: *Poetik und Hermeneutik* 9), pp. 25-35. Afegit a la segona edició d’*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982a).
- 1981d, “Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischer Hermeneutik”, a Jauss, Furhmann, M. i Pannenberg, W. (1981: *Poetik und Hermeneutik* 9). Afegit a la segona edició d’*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982a).
- 1981e, “Der Fragende Adam – Zur Funktion von Frage und Antwort in literarischer Tradition”, a Jauss, Furhmann, M. i Pannenberg, W. (1981: *Poetik und Hermeneutik* 9). Afegit a la segona edició d’*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982a).
- 1981f, “Hiobs Fragen und ihre ferne Antwort (Goethe, Nietzsche, Heidegger)”, Chemnitz, *Poetica*, 13, pp. 1-15. Afegit a la segona edició d’*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982a).
- 1982^a, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag. Edició revisada i ampliada en més del cinquanta per cent del contingut de Jauss (1977a).
- 1982b, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press. Edició de treballs de Jauss traduïts per Timothy Bahti, i publicats a 1982a. Hi ha una segona edició de 1983 amb introducció de Paul de Man (1986).
- 1983a, *The Dialogical and the Dialectical “Neveu de Rameau”: How Diderot adopted Socrates and Hegel adopted Diderot*, Protocol of the Collquium of the Center for Hermeneutical Studies in Hellenistic and Modern Culture, Berkeley, California, Center for Hermeneutical Studies. També a Stierle, K., i Warning, R. (1984: *Poetik und Hermeneutik* 11).
- 1983b, “Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität”, a Henrich, D. E Iser, W., (1983: *Poetik und Hermeneutik* 10).
- 1984a, “Versöhnung im Streit der Philosophen”, a Stierle, K. I Warning, R. (1984: *Poetik und Hermeneutik* 11).

- 1984b, “Anmerkungen zum idealem Gespräch”, a Stierle, K. I Warning, R. (1984: *Poetik und Hermeneutik 11*).
- 1985, “The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding”, a Valdés, M. i Miller, O., *Identity of the Literary Text*, 1985, Toronto, University of Toronto Press.
- 1987, “Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno” a Herzog, R. I Koselleck, R., (1987: *Poetik und Hermeneutik 12*), pp. 243-268. Inclòs a Jauss (1989c).
- 1987b, *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Constança, Konstanz Universitätsverlag. Traducció anglesa “The Theory of Reception: A Retrospective of its unrecognized Prehistory”, a Collier, p. I Geyer-Ryan, H., *Literary Theory Today*, 1990, Ithaca and New York, Cornell University Press. Traducció catalana de Victòria Cirlot a Jauss (1991).
- 1988, *Pour une herméneutique littéraire*, París, Gallimard. Són fragments traduïts al francès de Jauss (1977a).
- 1989a, “Réception et production: le mythe des frères ennemis” a Hay, L., *Le naissance du text*, París, Jose Corti, 1989, pp. 163-173.
- 1989b, *Question and Answer: Forms of Dialogical Understanding*, Minneapolis, University of Minnesota Press. Edició, traducció i pròleg de Michael Hays. Assaigs seleccionats de Jauss (1982a).
- 1989c, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Recull d'articles i conferències . Traducció espanyola *Las transformaciones de lo moderno*, 1995, Madrid, Visor.
- 1989d, “Historia Calamitatum et Fortunarum Mearum or: A Paradigm Shift in Literary Study”, dins Cohen, R. (ed.), *Future Literary Theory*, Londres, Routledge, pp. 112-128.
- 1991, *Teoria de la recepció literària*, Barcelona, Barcanova. Edició i introducció a cura de Victòria Cirlot.
- 1994a, “El arte como antinaturalaleza” a Villanueva, D. (1994). Posteriorment, es torna a traduir aquest article a l'edició espanyola de Jauss 1989c.
- 1994b, *Wege des Verstehens*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag. Recull d'assigs publicats entre el 1985 i el 1993, amb només un text inèdit: “Ad dogmaticos”.
- 1999, *Probleme des Verstehens: ausgewählte Aufsätze*, Stuttgart, Reclam. Recull d'articles.
- Jauss, H. R. i Schaller, D. (eds.)

- 1960, *Medium Aevum Vivum (Festschrift für Walther Bulst)*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag.
- Jauss, H. R. i Nesselhauf, H. (eds.)
- 1977, *Gebresmte Reform. Ein Kapitel deutscher Hochschulgeschichte*, Universität Konstanz 1966 bis 1976, Constança, Universitätsverlag Konstanz.
- Jauss, H. R., Naumann, M. i Konstantinovic
- 1980, *Literary Communication and Reception, Proceedings of the International Comparative Literature Assotiation*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universitäts Innsbrück.
- Jauss, H. R., Furhmann, M. i Pannenberg, W. (eds.)
- 1981, *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft in Hermeneutischen Gespräch*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (Poetik und Hermenutik 9)
- Jauss, H. R., i Pfeiffer (eds.)
- 1987, *Art social und Art industriel – Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag.

Bibliografia general:

BENJAMIN, Walter,

1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*,. Traducció catalana *L'obra a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* a Edicions 62, 1993, Barcelona.

BORGES, Jorge Luis,

1944, *Ficciones*, edició corregida del 1974, cito segons 1995, Alianza Editorial, Madrid.

DUFRENNE, Mikel

1993, *Art, llenguatge i formalismes*, València, Universitat de València. Són els dos primers capítols de la segona part de l'obra *Esthétique et Philosophie I*, Editions Klincksieck, París, 1976 (pp. 73-1218).

FURHMANN, Manfred (ed.)

1971, *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (*Poetik und Hermeneutik* 4).

GADAMER, Hans Georg

1960, *Warheit und Methode*, Tubinga, Mohr. Utilitzem la traducció espanyola d'Ana Agud Aparicio i Rafael de Aparicio *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2001 (1977¹).

1998, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós-UAB. Assaigs extrets del 8è volum de les obres completes: "Kunst als Aussage" en *Gesammelte Werke*, Tübingen, 1993.

GNUTZMANN, Rita

1994, *Teoría de la literatura alemana*, Madrid, Síntesis.

GRADEN, Michael i KREISWIRTH, Martin (eds.),

1994, *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore University Press, Baltimore, Maryland.

GUMBRECHT, Hans Ulrich

1971a, "Presentación. La situación de la 'Literaturwissenschaft' alemana: análisis y perspectivas" a Gumbrecht (1971b).

1971b, (ed.) *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya.

1975, "Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie", Chemnitz, *Poetica*, 7, pp. 388-413. Utilitzem la versió espanyola "Consecuencias de la estética de la recepción o la ciencia literaria como sociología de la comunicación", a Mayoral (1987), pp. 145-175, traducció de J. C. Garrido.

- GUZMAN, Josep-Roderic
1995, *Les teories de la recepció literària*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat de Jaume I.
- HENRICH, D. E Iser, W.,
1983, *Funktionen des Fiktiven*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (*Poetik und Hermeneutik 10*)
- HERNÁNDEZ-PACHECO, Javier
1996, *Corrientes actuales de filosofía*, Tecnos, Madrid.
- HERZOG, R. I Koselleck, R.,
1987, *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (*Poetik und Hermeneutik 12*).
- HOHENDAHL, Peter Uwe
1974, "Zur Lage der Rezeptionsforschung", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (Lili)*, 4, 15, pp. 7-11. Hem llegit J. C. Garrido "Sobre el estado de la investigación de la recepción en Alemania", a Mayoral (1987), pp. 31-38.
- HOLUB, R.C.
1984, *Reception Theory. A Critical Introduction*, London and New York, Methuen.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat,
1994, "La estética de la Recepción y el horizonte de expectativas", a D. Villanueva.
- ISER, Wolfgang
1972, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", *New Literary History*, 3, pp. 279-294. Dues traduccions espanyoles utilitzem la de Warning (1989), "El proceso de lectura: un enfoque fenomenológico", pp. 149-164; i hi ha una a Mayoral (1987), pp. 215-243.
- KANT, Immanuel,
1781, *Kritik der reinen Vernunft*. De la traducció espanyola de Pedro Ribas, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1998 (1978¹).
- 1790, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin. Traducció espanyola de Manuel G. Morente, *Crítica del Juicio*, Porrúa, Mèxic, 1985 pp. 189-400 (1914¹).
- KOSELLECK, Reinhart, i STEMPEL, Wolf-Dieter (eds.)
1973, *Geschichte-Ereignis und Erzählung*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (*Poetik und Hermeneutik 5*).
- MANN, Paul de
1986, "Reading and History", article recollit de la introducció a Jauss (1982b) per a l'antologia *The Resistance to Theory*, Minnesota, Minnesota University Press, 1986. Versió castellana *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.

- MARQUARD, O. I Stierle, K.,
1979, *Identität*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (*Poetik und Hermeneutik* 8).
- MARTÍNEZ MARZOA, Felipe
Desconocida raíz común, Barcelona, Visor, 1987.
- MAYORAL, J. A.
1987, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco.
- MESSEGUER, Lluís B.,
La crítica referencial, Castelló de la Plana, Universitat de Castelló Jaume I, 1991.
- PREISENDANZ, W. I Warning, R.
1976, *Das Komische*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag, (*Poetik und Hermeneutik* 7).
- MURRAY, Chris (ed.)
1999, *Encyclopedia of Literary Critics and Criticism*, vol. I, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers.
- ROTHE, Arnold
1978, "Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine", *Littérature*, 32, pp. 96-104. Utilitzem la versió espanyola "El lector en la crítica alemana contemporánea", a Mayoral, 1987, pp. 13-27.
- SCHELER, Max
1928, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, en la traducció espanyola *El lugar del hombre en el cosmos*, Barcelona, Alba, 2000.
- SCHÜTZ, Alfred, i Luckmann, Thomas
1975, *Strukturen der Lebenswelt*, Neuwied i Darmstadt, *Soziologische Texte*. Utilitzem traducció castellana *Las estructuras del mundo de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001.
- STIERLE, K.,
1975, "Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texte?" a *Poetica*, 7, Chemnitz, pp. 345-387. Utilitzem la traducció espanyola d'Adelino Álvarez "Qué significa la recepción en los textos de ficción?", a Mayoral (1987), pp. 87-143. Traducció francesa: "Réception et fiction", *Poétique*, 39, 1979, pp. 299-320.
- STIERLE, K., i Warning, R.
1984, *Das Gespräch*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag, (*Poetik und Hermeneutik* 11).
- VARGAS MARTINTO, Rosemary
Fotografía y estética de la recepción, tesis per la Universidad Complutense de Madrid.
- VALÉRY, Paul

- 1923, *Eupalinos ou l'architecte*, París, Editions Gallimard. Hem llegit la traducció al català *Eupalinos o l'architecte* de Jordi Llovet, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, (19822).
- VILLANUEVA, Darío (ed.)
 1994, *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Editorial de la Universidad de Santiago de Compostela.
- WARNING, Rainer (ed.)
 1975, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag. Utilitzem la versió espanyola *Estética de la recepción*, traducció de Ricardo Sánchez, Madrid, Visor, 1989.
- WEINRICH, H.
 1967, "Für eine Literaturgeschichte des Lesers", *Merkur*, 21, pp. 1026-1038. Hem llegit la versió espanyola "Para una historia literaria del lector", a Gumbrecht (1971b).
 1975 (ed.), *Positionen der Negativität*, Múnic, Wilhelm Fink Verlag (*Poetik und Hermeneutik* 6).